القفز على الأشواك

شكري محمد عيّاد

حلمي التوني
1999



سلسلة شهرية تصدر عن
دار الهلال
الإصدار الأول يونيو ١٩٥١

رئيس مجلس الإدارة **مكرم محمد أحمد**

رئيس التحرير **مصطفى نبيل**

سكرتير التحرير **عادل عبد الصمد**

مركز الادارة

دار الهلال : ١٦ ش محمد عز العرب

ت : ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط

فاكس : FAX -3625469

العدد ٥٨٦ – جماد ثان – أكتوبر ١٩٩٩

NO - 586 - OC - 1999

اسعار بيع العدد فئة ٥٠٠ قرش

سوريا ١٢٥ ليرة – لبنان ٥٠٠٠ ليرة – الاردن ٢ دينار – الكويت ١٫٥ دينار – السعودية ١٥ ريالا – البحرين ١٫٥ دينار – قطر ١٥ ريالا – دبي/ابو ظبي ١٥ درهما – سلطنة عمان ١٫٥ ريال

عنوان البريد الإلكترونى : darhilal@idsc . gov . eg

القفز على الاشواك

بقلم

د . شكرى محمد عياد

●

دار الهـــلال

تليجرام

هنا سور الأزبكية

غواص في بحر الكتب

باحثون

محمد خطاب

تليجرام

هنا

سور الأزبكية

شكرى عياد ونظريته النقدية

بقلم: محمود أمين العالم

ما كنت ألتقى بالدكتور شكرى عياد كثيرا اللهم إلا فى بعض الندوات الثقافية. ما أذكر أنه كتب عنى شيئاً أو أننى كتبت . عنه على أنى كنت أتابعه دائما بإحساس عميق بالتقدير والإجلال لما تفيض به كتاباته من علم غزير وعمق فى التأمل ورؤية شاملة، فضلا عن رفيف إنسانى نادر من الصراحة والصدق مع النفس والجدية. كنت أعده واحدا من أبرز وأعمق تلاميذ مدرسة الشيخ أمين الخولى، التى كانت تسعى بجسارة إلى التجديد الأدبى فكرا وإبداعا. وبرغم مجادلات شكرى عياد ومعاركه العديدة فى النقد الأدبى نظريا وتطبيقيا، فقد كنت أعده دائما مفكرا منظِّرا فى مجال النقد الأدبى أكثر منه ناقداً تطبيقيا، وإن كانت مقالاته النقدية فى مجلة الهلال طوال السنوات الأخيرة خاصة، قد عدلّت من نظرتى هذه. فقد كانت تعبّر عن تعانق رحب بين رؤيته النظرية العامة، وتحليله النقدى التفصيلى فضلا عن بساطته وتلقائيته وشفافيته الإنسانية العذبة.

ومع ذلك فإننى مازلت أرى أن ما تركه لنا من تراث نظرى فى مجال النقد الأدبى يُعدّ إضافته الحقيقية الكبيرة المبدعة الجديرة بالدرس والتعمق. ولهذا فإن مما يضاعف حزنى على فقده، أن مشروعه النظرى النقدى الذى بدأ بكتابه «دائرة الإبداع» والذى عالج فيه نظرية

الأدب ونظرية النقد ، ثم بكتابه الثانى «اللغة والإبداع» الذى جعل له عنوانا ثانويا هو «مبادىء علم الأسلوب العربى» قد توقف قبل اتمام الكتاب الثالث الذى لم يكتبه .. أو لعله ترك لنا بعض فصول منه لم تنشر – والذى حدد لنا عنوانه وهو «الابداع والحضارة» ، وقال عنه شكرى عياد «إنه مدخل جديد إلى ما اصطُلح على تسميته تاريخ الأدب، يحاول أن يبيِّن فيه دور الأدب فى بناء الحضارة (على هامش النقد ص ١٥١).

على أننا برغم افتقادنا الموضوع الهام لهذا الكتاب الثالث من مشروعه النظرى ، نستطيع أن نتبين فى كتابيه الأول والثانى ، فضلا عن كتاباته الأخرى النظرية والتطبيقية ملامح نظرية نقدية .

وفى مقال له بعنوان «نظرية عربية فى النقد» (على هامش النقد ص ٢٧) بدأه بسؤال هو «هل عندنا نظرية عربية فى النقد»؟ وأجاب : «سؤال يتردد كثيرا هذه الأيام بين المعنيين بالنقد من الأساتذة ... وأود أن أكون صريحا فأقول : إننى كلما سمعته جعلت أغالب الابتسام حتى لا أتهم بالغرور أو سوء الأدب» ، على أنه يقول فى نهاية هذا المقال **«ربما جاء من بعدنا من يُسمِّي تفكيرنا هذا نظرية كما يتحدث الدارسون فى زماننا عن نظرية النظم عند عبد القاهر، والرجل لم يسم كلامه نظرية»** (نفس المرجع ص ٣٠).

ويكاد يكرر الرأى نفسه وإن اختلفت الكلمات فى موضع آخر من الكتاب نفسه (ص ١٢٤).

على أننا فى الكتاب الأول من مشروعه النظرى النقدى «دائرة الإبداع» نكاد نتبين الملامح العامة لهذا المشروع بل لمشروعه الإنسانى عامة التى يمتزج امتزاجا حميما مع مشروعه النقدى. والواقع أننى لو أردت أن ألخص نظريته النقدية بل مسيرته الفكرية والحياتية عامة لوجدتها متجسدة فى كلمة «الحرية» ، لا أقصد الحرية بدلالتها المحددة العملية، السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو القومية، وإنما بدلالتها الإنسانية الكلية التى تشمل كل هذه التجليات، أى هى الفعل الإرادى المتوتر فى مواجهة الضرورة من أجل السيطرة عليها واحتوائها وتخطيها على المستوى الإنسانى العام إلى ما هو أفضل وأعدل وأجمل وأكثر حرية.. إلى غير حد. يقول شكرى عياد فى نهاية مقال صغير له ينتقد فيه الطبيعة الثابتة فى النقد البنيوى «**أنا أرى أن العالم متغير أبدا، لأن أهم ما فيه هو الإنسان ، يتغير باستمرار**» ولهذا يكاد يلخص رؤيته للعالم بقوله «**أحلم بشيء آخر.. أحلم بإنسان جديد**» (على هامش النقد ص ٤١)، وتكاد هذه الرؤية للحرية وللتغير المتصل المتجدد المتنوع، أن تكون – فى تقديرى – جوهر رؤيته النقدية عامة كما سوف نرى .

ولا مـجـال هنا لطرح تفـصـيلى لهـذه الرؤية النقـدية التى لم تكن محكومة بالدلالة القومية البحتة وانما بالدلالة النظرية الإنسانية العامة. وحسبنا الاكتفاء بعرض مبسط لبعض معالمها الرئيسية مستندين فى هذا إلى فقرات من الكتاب الأول فى مشروعه النقدى : «دائرة الابداع».

يرى شكرى عياد أن القضية الأساسية التى يثيرها بناء أى نظرية هى مدى علمية هذه النظرية أو على الأقل مدى موضوعيتها. والعلمية عنده تعنى الحكم العام، وهذا الحكم العام إما أن يكون قانونا أو يكون قاعدة. على أن هناك فرقا بين القانون والقاعدة، فالقانون أشمل وأعم من القاعدة. ذلك أن القاعدة تهيمن على الحالات الجزئية فحسب من القانون العام (دائرة الإبداع ص ١٥ - ١٧) ويتساءل شكرى عياد : هل تصلح المنهجية العلمية لدراسة الإبداع الأدبى؟ ويقول : «إن وضع القواعد فى النقد يضع قيودا على الإبداع، ووضع القوانين يُبعد النقد عن موضوعه وهو الأدب نفسه» (ص ٣١ - ٣٢).

فما السبيل إذن لعلمية النقد والأمر كذلك !؟ وخاصة أن النقد - كما يقول - يقوم أساساً على **الذوق**. فهل يمكن للذوق أن يحل محل القوانين والقواعد لاضفاء طابع العلمية على التفسير والتقييم النقديين؟!

على أن مفهوم الذوق عند شكرى عياد له دلالة مختلفة عن دلالتها عند بعض الدارسين. فهؤلاء الدارسون يضعون الذوق فى مقابل العلم ولهذا يقسمون دراسة الأدب بين الذوق الذين يحددون مجاله بالنص

نفسه، وبين العلم الذى يجعلون مجاله الظروف المحيطة بالنص (المرجع نفسه ص٣٣ وما بعدها). ويرى شكرى عياد أن هذه قسمة تخلّ بوحدة الموضوع الأدبى ، وأن هؤلاء الدارسين لم ينظروا إلى الذوق باعتباره **وظيفة معرفية** مرتبطة بوجود الإنسان - كما يذهب إلى ذلك علم النفس - ، وأن الأدب هو التعبير الأهم عن هذه الوظيفة (ص ٣٤). ولهذا يقول شكرى عياد : لابد من وقفة أطول وأعمق مع وظيفة الذوق بحثا عن حقيقتها، حتى نتبين إلى أى حد يمكن للذوق أن يكون أساساً لعلمية الأدب، على خلاف الأحكام العامة المناقضة لهذا القول . فالذوق لا يُقصد به الميل الفردى أو الشخصى أو الوقتى ، بل هو ممارسة الحكم على أعمال معينة، وهو لهذا عملية إدراكية.. ولكنها ليست عملية إدراكية كمية - كما نجد فى الدراسات النفسية - وإنما هى عملية **إدراكية كيفية** ، وفضلا عن هذا فالذوق يستند بالضرورة إلى مرجع عام وليس إلى مجرد الهوى الخاص. وهذا المرجع العام هو قيمة أو قيم ما (ص ٣٧). وهكذا ننتقل مع شكرى عياد من غموض مفهوم الذوق إلى غموض مفهوم القيمة! فما القيمة؟ . يقول شكرى عياد : إذا نظرنا إلى المعارف الإنسانية على اختلافها وجدناها تنتهى عند التحليل الأخير إلى أن تكون حلولا لمشكلات معينة اعترضت الإنسان فى بعض جوانب حياته، ينطبق هذا على العلوم الإنسانية كما ينطبق على العلوم

الطبيعية. فالعلوم الطبيعية تحاول أن تُخْضعها لأغراضها، والعلوم الإنسانية تسعى لأن تعيش بطريقة أفضل مع نُظرائها . على أن مشكلات الأدب والفن تختلف عن هذين النوعين بأنها مشكلات يخلقها الإنسان لنفسه سواء كان مُنْشِئا أو متلقيا أو دارسا للأدب والفن ، فضلا عن هذا فهى لا تحقق غرضا، بل هى **رسالة مقصودة لذاتها** ، لا لحل مشكلات الحياة العملية، ذلك لأن القيم ليست إلا مجرد معانٍ نسْتحسنها لذاتها أو نستحسنها استحساناً مطلقا. وعلى هذا فإن الذوق – بهذا المفهوم المرتبط بالقيمة – لا يرجع إلى مزاج شخصى بل هو نقيضه ، بل إن مرجعه النهائى هو استعداد مستقر فى الطبيعة البشرية مثله فى هذا مثل المنطق. ولهذا فإن الكشف عن طبيعة هذا الاستعداد هو من قبيل الكشف عن العلل الأولى (ص ٣٨).

وهذه – كما يرى شكرى عياد – هى مهمة الناقد فى بحثه عن طبيعة الإبداع الأدبى من حيث إنه نشاط يُستهدف فى ذاته، أى البحث فى العلل الأولى لما نسميه الذوق، أى البحث فى **القيم الجمالية** فى الأعمال الأدبية.. ولكن الأعمال الأدبية لا تتبع نموذجاً جمالياً واحدا، أى أن القيمة الجمالية تتخذ أشكالاً عديدة، ولهذا فهى **نسبية رغم وحدة دلالتها كقيمة** ، ذلك أن هناك أشياء يتفق البشر جميعا على الإعجاب بها، والناقد هو الأولى بأن **يرى القيمة الجمالية المطلقة**

فى الأشكال المتغيرة . وذوق الناقد يمكنه من هذه الرؤية ، فهى مهارة تُكْتسب بالدراسة والتأمل والخبرة . ولن يكون الناقد قارئا خبيرا – وشكرى عياد يرى أن الناقد هو قارىء محترف – إلا إذا تجاوز الأشكال المتنوعة للأدب من شعر وقصص وتمثيل إلى قيمتها الجوهرية للإنسان بكل طاقاته وبكل مشكلاته (ص ٣٧ – ٣٨) . وهناك عوامل وملابسات وعناصر عديدة شكلية وموضوعية وفسيولوجية وبيولوجية واجتماعية وطبيعية تتداخل جم ــا لإنتاج مختلف الأشكال الأدبية والفنية . **ولكن القيمة الفنية تتجاوز كل هذه العوامل والعناصر** . ولهذا يقول شكرى عياد «ربما كان التجاوز فى جميع الأحوال هو **أصل القيمة الفنية**» ! (٣٩ – ٤٢).

وهكذا نستطيع القول باختصار شديد بأن عملية النقد عند شكرى عياد تقوم أساسا على القيمة الأصيلة المشتركة بين الناس جميعا الذى لا يقلل من أصالتها وعموميتها تنوعها لدى متذوقى الأدب . **ولهذا لا تناقض بين ذاتية التذوق وعمومية إدراكه . وهذه هى حدود علميته وموضوعيته.**

ولعل هذه النتيجة التى يؤسس عليها شكرى عياد علمية النقد تذكرنى رغم الاختلاف بمفهوم «الواجب» الأخلاقى عند كانت الذى يمكن تلخيصه تلخيصاً بسيطا بأنه الفعل الذاتى الخاص الذى يصلح أن

يكون مقبولا لدى الناس جميعا. وهذا ما يشكل موضوعيته الأخلاقية. بل لعل الأقرب منهجيا لهذه النتيجة هو مفهوم «الذاتية المتداخلة أو المشتركة» في فلسفة الظواهر عند هسرل . والتي يعبر عنها شكرى عياد بمصطلحي «اشتراك الذاتية» أو «تداخل الآفاق» ويشير إليها إشارة عابرة . (في صفحتي ٦٧ - ٦٨).

وينتهي شكرى عياد إلى هذه المعالم من نظريته النقدية عبْر مناقشته النقدية لمختلف المدارس النقدية مثل المدرسة الكلاسيكية المستندة إلى رؤية مستقرة ثابتة للعالم، ومدرسة علم النفس التحليلي الفرويدي في تفسيرها الجنسي ، ومدرسة النقد الجديد عند ريتشاردز، فضلا عن الشكلانية الثابتة في المدرسة البنيوية والفوضوية - على حد تعبيره - في المدرسة التفكيكية عند ديريدا.

وهو يلخص رؤيته في النهاية بأن «الأثر الشخصي الذي يتركه فينا كل عمل أدبي عظيم ليس شخصيا إلا **في شكل الخطاب** . أما من حيث الجوهر فهو يأخذ بيدنا من كل ما هو **شخصي وجزئي وعابر ويسمو** بنا نحو **المطلق** . والمطلق ليس مما يبحث فيه العلم الوضعي التجريبي ولكنه شُغل الفلسفة والدين» (ص ٥١) . ولهذا فإن محاولته - كما يقول - لإيجاد نقد علمي تنْحصر في تحليل عملية التذوق مرتكزًا على صفتها الجوهرية وهي **الشعور بالقيمة** أو ما يسميه **باللحظة الجمالية**.

وهو يصف محاولته النقدية بالعلمية استناداً إلى مسلمات أربع هى:

١ -أن الشعور بالقيمة أصيل فى نظرة الإنسان.

٢ -أن الشعور بالقيمة واحد فى البشر جميعا وإن اختلفت مظاهره.

٣ - أن الشعور بالقيمة قابل للتحليل بحيث يمكن فهم جوهره.

٤ - أن الشعور بالقيمة قابل للتدريب خلال إدراك مظاهره وإدراك علاقاته بتلك المظاهر.

وبناء على هذه المسلمات الأربع يمكن القول بأن الحكم القيمى الذى تتوفر له هذه الشروط هو «**معرفة تصحّ لدى الغيْر**» دون أن تطابقها فى كل الأحوال . (ص ٥١ - ٥٢)، ولهذا فالعمل الأدبى هو عمل له وجود موضوعى ، ولكن موضوعيته ليست كالموضوعية الخارجية الطبيعية، وإنما هو - كما يقول شكرى عياد - «شبه موضوعى أو هو «**وجود مشترك**» يظل مفتوحا لكل قادم جديد» (ص ٦٩) . والنتيجة - التى يتوصل إليها النقد - كما يؤكد شكرى عياد وكما سبق أن أشرنا - نتيجة **نسبية موقوتة** من أول الأمر إذا قيست بأى مقياس خارجى، ولكنها **صحيحة علميا** بقدر ما يمكن ردها إلى **مقياس إنسانى ثابت** ، على أن هذا المقياس رغم ثباته لابد أن يظهر فى أشكال كثيرة بحسب اختلاف الأحوال البشرية . ويلخص شكرى عياد

هذا المقياس بكلمة واحدة هى **الحرية** ، هذه المسلَّمة التى يفرضها أساسا – كما يقول – للعلوم الإنسانية عامة وعلم الأدب خاصة. ويقول كذلك: «ربما كانت هذه المسلَّمة بالنسبة إلى أصول النقد بالذات أقرب إلى القبول العام نظراً لارتباط الأدب بالقيمة التى سبق أن عرّفْناها بأنها **غرض يُطلب لذاته** لا للتوسل لغرض آخر . إنه معنى نسْتحسنه استحساناً مطلقا . فإذا سلّمنا بهذا التعريف للقيم – كما يقول – فقد سلّمنا فى الوقت نفسه بأن الحرية هى المطلب النهائى للإنسان ، لأن الشيء القيم هو الشيء الذى لا تُمليه ضرورة ، والانفكاك من قيد الضرورة هو ما نعْنيه بالحرية. (ص ٦٩).

وهكذا نعود بكلمات شكرى عياد هذه، إلى ما بدأنا به حديثنا لتحديد نظريته النقدية بل مسيرته الحياتية والفكرية عامة ، أى **الحرية** التى يقيم بها شكرى عياد الأدب على أساس علمى خاص ،والتى يعتبرها القمة العليا للفن الصحيح . وهى نفسها المبدأ الذى يجعله شكرى عياد هدفا إنسانيا عاما يعبر عن أسطورة كل إنسان أى ذاتيته الخاصة جدا والمشتركة فى الوقت نفسه – برغم تنوعها – على المستوى الإنسانى الكلّى.

★★★★★

هذه إشارة سريعة مجتزأة لبعض ملامح من نظرية شكرى عياد فى النقد الأدبى حرصت أن أقدمها بكلماته نفسها فى أغلب الأحيان . وبرغم أنها لا تشتمل على كل جوانب هذه النظرية، فما أكثر ما تفجّره من تساؤلات منهجية ونظرية خصبة: تساؤلات حول حدود هذه المنهجية العلمية فى مجال النقد الأدبى التى تستند إلى العلل الأولى المغروزة فى النفس البشرية ، وتساؤلات حول القول بالطبيعة المطلقة للذوق من ناحية، والإبداع من ناحية أخرى ، هذه الطبيعة التى تجمع بين تفرد الخبرة الذاتية أو اللحظة الجمالية وعموميتها الإنسانية، وتساؤلات حول هذه الثنائية المتوازية بين إطلاقية الإبداع وتميزه الذى يكاد يكون شعوراً مفارقا غير قابل للتعْليل والتحديد، وبين المصادر والعوامل الاجتماعية والتاريخية والموضوعية لهذا الإبداع التى يؤكدها شكرى عياد ولكن دون أن يكون الإبداع مشروطا بها، على حد قوله، فضلا عن التساؤلات حول العلاقة الحميمة بين اللغة والإبداع التى أشار إليها شكرى عياد فى «دائرة الإبداع» ، ثم عالجها معالجة تفصيلية معمقة فى الكتاب الثانى من مشروعه النقدى.

إنها قضايا بالغة الأهمية، بما تثيره من تساؤلات بل والتباسات وإشكاليات هى المدخل الصحيح لمناقشة الأسس النظرية للنقد الأدبى أو لنقد النقد على وجه التحديد.

ولهذا أتمنى فى النهاية أن تتداعى كليات الآداب فى الجامعات المصرية والعربية فى تناسق مع المجلس الأعلى للثقافة فى مصر وغيره من الهيئات والجماعات الأدبية على المستوى العربى، لعقد مؤتمر حول مشروع شكرى عياد النقدى النظرى الإنسانى فى شموله، لدراسته وتقييمه، فهذا أوجب ما ينبغى القيام به لا تعبيراً فحسب عن التقدير العميق والاعتزاز والإعزاز لهذا المفكر والإنسان الكبير الجليل ، وإنما هو واجب ملح كذلك نحو قضية النقد الأدبى فى ثقافتنا العربية المعاصرة التى ما تزال – رغم العديد من الجهود الجادة – تعانى الكثير من التشتت والتسطح والتباس المفاهيم.

وستظل سيرة شكرى عياد ويظل إبداعه الفكرى والنقدى قيمة باقية ملهمة فى تاريخنا الأدبى المعاصر.

الجزء الأول

المرايا

إيضــاح

هذه الفصول ليست تراجم، ولا تشبه التراجم وليست نقدا، ولا تلتزم بطريقة من طرق النقد الأدبى، وإن كانت جميعها قد تناولت كُتَّاباً معاصرين، تولى بعضهم كتابة سيرته الذاتية. ولكنها لم تقتصر على هؤلاء، فمعظم الكتاب يفضلون أن يسرّبوا سيرتهم الذاتية خلال ما يكتبون، ولنا الحق ـ فى جميع الأحوال ـ أن نراهم بغير المنظار الذى يرون به أنفسهم.

لقد كتبت هذه الفصول مفرقة، خلال المدة من سنة ١٩٩٠ إلى سنة ١٩٩٨، ونشر معظمها فى مجلة الهلال، ولكن فكرة الكتاب، فى مجموعه، وجدت قبل كتابة فصوله، وإذا كان قد كتب بهذه الطريقة، على أقساط، فلست أزعم أنه قد استوفى المشروع الأصلى، فهذا النوع من الكتب، وهذا النوع من الكتابة، لايمكن أن يقدما دراسة متصلة الحلقات، مثلما فعل أستاذنا طه حسين، على سبيل المثال، فى كتابه «قادة الفكر»، أو أستاذنا أحمد أمين فى كتابه «زعماء الإصلاح فى العصر الحديث».

اسمحوا لى أن ألقى اللوم على الزمن، وأقول إننا نعيش فى عصر قلق، وإن أساتذتنا هؤلاء جمعوا مقالاتهم أيضا فى كتب، مثلما نفعل نحن، ولكن هذا الكتاب يريد أن يتبجح بأنه ليس مجموعة مقالات

فحسب، إنه مشروع كبير ناقص، فهو لايطمح إلى أقل من إلقاء أضواء متعددة، ومن زوايا مختلفة، على حياتنا الثقافية فى نصف القرن الأخير، ومن هنا جاء العنوان، فهؤلاء الكتاب هم مرايا لعصرهم، وليس بعضهم غريبا عن بعض، كما أنهم ليسوا غرباء عن كتاب آخرين، مرايا كثيرة أخرى، كان يمكن أن نخصص لها فصولاً كهذه الفصول، ولكن القصد لم يكن إلي الأشخاص بما هم أشخاص، بل هم مرايا، ولاتنس أيضا أن كاتب هذه الفصول له طريقته فى صنع مراياه، ولديه نية مبيتة فى أن يصور عصرا، وصفه بالقلق، ولعلكم توافقونه على هذا الوصف.

فهو إذن يختار من المرايا ما يناسب غرضه، ويحدد الأمكنة ليحصل على الشكل الذى يريده، ويعرض رؤيته هو من خلال رؤاهم المختلفة.

يكفيك إذن، فى بهو المرايا الصغير هذا، إحدى عشرة مرآة، لتكون وسط جمهور من الناس.

وأرجو أن تجد نفسك فيهم.

عاشق العربية

أحيى محمود محمد شاكر، أحيى عاشق اللغة العربية!.

متى وجد نفسه أسير هواها، أظنه وجد هواها فى نفسه حين وجد نفسه! كأنه قيس إذ يقول فى ليلاه:

تعلقت ليلى وهى بعد صغيرة

ولم يبد للأتراب من ثديها حجم

صغيرين نرعى البهم، ياليت أننا

صغيران لم نكبر، ولم تكبر البهم!

فنحن نلقاه فى السابعة عشرة من عمره قد حفظ ديوان المتنبى وحفظ المعلقات العشر، لا غرابة، فقد نشأ فى بيت علم ودين، ولابد أنه حفظ القرآن فى طفولته فأخذ بحلاوة أنغامه قبل أن يتعلم الغوص فى عمق معانيه، وانتظم فى التعليم «المدنى» كمعظم أبناء جيله، حتى أبناء الشيوخ، فكادت الرياضيات تغلب على هوى العربية فى نفسه ولعله لو أطاع هذا الميل الجديد لكان لنا منه خوارزمى آخر، ولكن قدر الله غالب، وعاند الفتى نظام القبول فى الجامعة ـ آنذاك ـ حتى التحق بقسم اللغة العربية فى كلية الآداب ولم يدخل كلية علمية كما فعل أترابه.

كان يحسب أنه سينعم بقرب المحبوبة فى تلك الديار، ولكن الفجيعة كانت هائلة، فقد وجدها تسام الذل فى وطنها وبين أهلها، ويحكم فيها

من يعرفون قدرها من الأعاجم، فقد وافق دخوله ذلك المعهد محاضرات الدكتور طه حسين عن الأدب الجاهلى، وكان الفتى محمود قد شغف بالشعر الجاهلى شغفا شديدا، وتبين له، فى طراءة سنه، جماله العجيب الذى يجمع بين قوة الفطرة ودفء الصنعة، ربما انتقل إليه هذا الإعجاب من عكوفه على كتاب «رغبة الأمل فى شرح كتاب الكامل» للشيخ سيد ابن على المرصفى، أستاذ طه حسين فى الأزهر، ولكنه لم يلبث أن أصبح إعجابا أصيلا وذاتيا، أشبه بعلاقة شخصية حميمة يجدها ذلك الشاب المصرى الذى تفتح وعيه فى مطالع القرن العشرين نحو أولئك الشعراء الذين عاشوا قبل خمسة عشر قرنا، قريبين من فطرة اللغة العربية، يتحدثون إلى الطبيعة بدون حجاب، وينطقون عن ذات أنفسهم بغير تصنع، عرفهم من خلال دواوينهم واحدا واحدا، الكبير منهم والصغير، فكلهم يصدر عن ذلك النبع الصافى، ولكل واحد منهم ـ رغم ذلك ـ إيقاعه الخاص، ومذاقه الخاص.

من خلال تلك الدواوين لمح الفتى جمال محبوبته الخالد، وفى قاعة محاضرات في كلية الآداب رأى ذراعا غليظة تزيح تلك الدواوين نفسها من على منضدة الدرس، لتسقط فى فراغ العدم، أو فى سلة المهملات، بحجة أنها «منتحلة»، صنعها الرواة، ولعل أصحابها المزعومين لم يعيشوا قط. كيف وكل بيت فيها ينبض بالحياة؟ ريع الفتى، وأنكر، وهم

بأن يعترض، فأخرسه احترام السن، وهيبة الأستاذية، وشبه يقين بأنه لن يجد سميعا وهو الطالب الصغير أمام ذلك الأستاذ الذى يلقى ما يلقيه من علياء شهرة ملأت الأسماع، ثم غلب الغيظ على الكتمان، ونطق الفتى.

نقطة صغيرة فى كتاب التاريخ، غيرت المعنى كله.

فهذه الحادثة التى لم تعد فى نظر شهودها آنذاك ما يقع كل يوم فى قاعات الدرس، وإن تكن جرأة الطالب وعظمة الأستاذ قد زادتا من تأثيرها نوعا ما، وتكرارها حولّها إلي مشكلة فى حياة ذلك الطالب لم يكد يشعر بها الأستاذ، هذه الحادثة التى لم يلبث أن طواها النسيان، إلا من سيرة ذلك الطالب إذا ذكره بعض أصدقائه القليلين، وقد ضاق ذرعه بالموقف المستحيل، وضاق صدره بالجامعة كلها، ومل المقام فى وطنه وأهله فانصرف مغاضبا إلى مهبط الوحى، هنا الحادثة الصغيرة الهينة كانت ـ فى نظرى أنا على الأقل ـ نقطة تحول فى تاريخنا الثقافى، وقبل أن تستكثروا منى هذا الوصف، أرجو أن تتذكروا ما تعلمتموه جميعا فى المدارس من أن ابتداء الفكر المعتزلى كان حين اعتزل واصل بن عطاء مجلس الحسن البصرى.

ومن الأمانة، وأنا بصدد تقييم هذه الحادثة، أن أكشف عن نفسى قليلا، حتى نعلم الظروف التى تحيط بهذا التقييم، فيقبله أبناء الجيل الحاضر أو يرفضونه.

فأنا أيضا من تلاميذ طه حسين «محمود محمد شاكر يكبرني باثنتي عشرة سنة»، وقد أتيح لي أن أقرأ «الشعر الجاهلي» وهو مصادر، وقبل أن أدخل كلية الآداب، وقرأت النقد اللاذع الذي كتبه عنه المازني، وضمه إلى مقالاته في «قبض الريح»، وفي الصيف الذي سبق التحاقي بهذه الكلية وقع في يدي كتاب «البدائع» لزكي مبارك، وفيه مقالات عنيفة في نقد طه حسين، اتهمه فيها بالسرقة من المستشرقين، ومنه أيضا في رسالته عن عمر بن أبي ربيعة، وكل ذلك النقد لم يقلل إعجابي بطه حسين ولا سعادتي بأني استطعت أخيرا أن أجلس في مقاعد الدرس بين يديه، فقد كان طه حسين أستاذ جيله الذي كان غنيا بالأساتذة.

طه حسين وجيله وصلونا بثقافة الغرب كما وصلونا بتراثنا، وألهبوا حماسة الطامحين منا لإتقان لغة أو أكثر من لغات الثقافة الغربية، وعلمونا أن نقرأ أدبنا القديم على أنه أدب إنساني، لا مجرد «بلاغة» أو «لغة» . وهنا بالذات كانت المشكلة، أو على الأصح، كانت نهاية مشكلة وبداية أخرى: لقد تخلصنا من النظرة الجامدة إلى الأدب العربي، التي لم نكن نرى فيه إلا قوالب محفوظة، أو على الأصح لمحنا طريق الخلاص منها (فقد كنا ندرس في كلية الآداب أيضا كتابا مثل «زهر الآداب» بما حواه من خليط عجيب فيه الشعر الرائع والنثر البليغ وفيه أيضا قوائم

طويلة من الأوصاف المحفوظة) تعلمنا أن للشعر والنثر الأدبيين علاقة بالنفوس التى يصدران عنها والحياة التى ينغمسان فيها ، مثل الشعر والنثر اللذين يكتبان فى أيامنا بل مثل الكلام الذى نقوله لأنفسنا، ولكننا نسينا أن فى الكلام الفنى سرا لا نجده فى الكلام العادى، وتعلمنا أن الأدب يمكن أن يدرس كما يدرسه «الأساتذة المستشرقون»، على أنه تاريخ من التاريخ، وجهلنا أن وقائع التاريخ حلقات فى سلاسل متصلة ومتشابكة، تكمن البراعة كل البراعة فى تمييزها ثم رؤية العلاقات بينها، أما وقائع الأدب فهى أعمال لغوية فنية، تتلألأ فى شبكة التاريخ، كما تضىء اللؤلؤة بين آلاف الأصداف الفارغة.

كيف ندرس هذا الأدب، أو بالأحرى كيف نقرؤه «فيا لها من وقاحة: أن نسمى أنفسنا دارسى أدب ونحن لا نقرأ منه ـ إن أحسنا القراءة ـ إلا حروفا وجملا!، كانت المشكلة مشكلة «منهج»، وما أكثر ما رددت هذه الكلمة حتى سئمناها، إذ كانت لاتزداد على الترديد إلا غموضا، أو هبوطا من علياء الفكر إلى سوقية «الأبواب والفصول» . كانت خصومة محمود محمد شاكر مع أستاذه وأستاذنا طه حسين حول «المنهج»، وكان شاكر يسمى منهجه «التذوق»، ويعنى به معايشة النص قبل الحكم عليه، ولم يكن بحاجة إلى أن يسمى منهج أستاذه، فقد سماه هو بنفسه تاريخ الأدب وجعل النقد وهو اسم أقل وضوحا «فن التذوق» ملحقا

بالتاريخ أو ذيلا له ، وأصبح هذا المفهوم للمنهج نبراسا لتدريس الأدب في كلية الآداب «أتراه الى اليوم .. ؟» فدرس تاريخ الأدب الذى يتولاه الأساتذة الكبار يلحق به درس «النصوص» الذى يتولاه المدرسون أو المعيدون الصغار.

لقد تكلم محمود محمد شاكر عن منهجه فى مقدمة الطبعة الثانية لكتابه المتنبى «وقد أعيد نشرها فى «كتاب الهلال»، وهو مطبق فى كتابه هذا الذى يمكننا أن نجمل صفته في أنه ترجمة حياة عورضت فيها الأخبار بالشعر كما عورض الشعر بالأخبار، ثم هو مطبق ـ من وجه آخر ـ فى دراسة فنية نفيسة للامية تأبط شرا نشرتها مجلة «المجلة» القاهرية فى أواخر الستينيات، والقارىء المتطلع الذكى لن يفوته الرجوع إلى هذين المصدرين، أما أنا فليسمح لى أستاذى بأن أستكشف ما وراءهما، وقد تكون في الاستكشاف مغامرة، وقد لاتنتهى بى المغامرة إلى شيء، ولكننى أرجو على الأقل ـ أن أزيح وهما رسخ فى بعض الأذهان حول هذا التذوق أنه نوع من الإعجاب أو النفور بلا هدى ولا دليل، فذلك أبعد شيء عما أراده شاكر بالتذوق، وإن يكن مناسبا لصنيع من يجعلون «العلم» فى الأدب مقصورا على التاريخ وما عداه لا يضبط ولا يقوم، التذوق عند شاكر وفى الثقافة العربية الإسلامية قمة العلم، هكذا رآه علماء البلاغة، بل هكذا رآه علماء الحديث، الذين جعلوه

معيارا في رد صنف من الأحاديث الضعيفة سموه المعلل، وهو الذى يدرك العالم بالحديث ضعفه، ولو لم يكن فى سنده أو متنه عيب ظاهر، على أن عيبه يظهر بعد ذلك عند التفتيش.

هذا «التذوق» هو إذن لب المنهج العربى الإسلامى، وتمامه بالسمعيات التى تحدث عنها ابن تيمية فى كتابه «الرد على المنطقيين»، أما معرفته على وجه التفصيل والتقنين فتحتاج إلى جهود مخلصة صابرة أمينة لمجموعات من الباحثين فى شتى فروع الثقافة العربية الإسلامية، ومنها العلوم الطبيعية، وإياكم والتعصب، فإنما نحن طلاب حقيقة!.

وأما سره فكامن فى تلك المعشوقة التى تدله شاكر فى هواها فتى يافعا وهجر الديار والأهل ليبحث عنها فى أود،[7] الحجاز وفيافى نجد، ووقف العمر على خدمتها صابرا راضيا: فى تلك اللغة العربية! ولا جدوى من ترديد ما يقال من أن اللغة مرآة الفكر، فهذا كلام تمضغه الأفواه و«الفكر» نفسه وراء ذلك، اللغة إبداع العقل والوجدان جميعا، واللغة طريق المعرفة الكاملة، والذين قالوا إنها توقيف من الله تعالى لم يبعدوا عن حقيقة أنها مساوية لأثمن ما فى الإنسان، للروح التى نفخها الله فيه، ولاتفسير لضعف شوكة العرب وانحلال هممهم إلا انحلال لغتهم، والمعانى التائهة البلهاء ضرب من الانحلال، والشقشقة اللفظية التى تسمى خطأ بلاغة ضرب آخر.

لذلك سمينا أخانا وحبيبنا وأستاذنا «محمود محمد شاكر» فى عنوان المقال «عاشق العربية» وفى صدر المقال «عاشق اللغة العربية» فلا فرق عندنا بين اللغة العربية وبين معنى العروبة نفسه ، بل لا فرق عندنا بين اللغة العربية وبين الفن العربى والعلم العربى والفلسفة العربية، والناس يحسبون التعمق فى اللغة العربية حفظا للغريب ومهارة فى حل الألغاز الإعرابية، ولعلهم حين يسمعون مثل تلك التسمية لا يفكرون إلا فى شاكر العالم اللغوى أو محقق الكتب القديمة، ولعلك عرفت الآن فى سيرة هذا العالم المحقق أن الأمر عنده أخطر من ذلك، إنه عشق مثالى ملك منه كل جوانب الروح، وأنه لأمته مسألة حياة أو موت.

وها هنا ملحظ لطيف قد يكشف لنا عن شيء من معنى «التذوق» الذى كنا نتحدث عنه، فقد تعودنا أن نقيم حاجزا بين العقل والوجدان، وبين العلم والفن، فبين كل نقيض ونقيضه ما يشبه العداء، يخالسه ليخطف منه، أو يغالبه ليسيطر عليه، نوع من تلك العلاقات العدوانية التى أخذناها ـ فيما أتصور ـ عن العرب، وأصبح الكثيرون منا لا يحسنون أن يجمعوا بين طرفى العقل والوجدان، أو بين طرفى العلم والفن، ومن خصائص «التذوق» أن يجمع بينهما حتى لا يبقى ثمة تنافر، وليست العبرة بأن يكون لأحدهما المكان الأول وللآخر المكان الثانى، أو يكونا متكافئين متساويين، فأعمال البشر تتنوع إلى غير نهاية، إنما العبرة بكنه العلاقة بينهما: فهى فى التذوق علاقة تساند وتعاضد، لا تحكم وغلبة.

ومحمود محمد شاكر فنان وعالم، وقد سهل عليه الجمع بين الفن والعلم لأن منهجه تذوقى، ولم يسهل ذلك على غيره ممن لم يتمرسوا بذلك المنهج، فتجدهم إذا كتبوا فنا جنحوا إلى تفيهق العلماء، وإذا كتبوا علما شطحوا كما يشطح أصحاب الفن، على أنى أرى الفنان فى شاكر أكبر من العالم، وأراه فى عرضه لمسألة «التذوق» نفسها ـ وهى مسألة علمية بحسب بروز جانب العالم فيها حسب ما وصفناه ـ يشوق ويخلب بصنعـــة الفنان، على أنى لا أراه يخل بشىء من حق العلم فى هذا الحديث، ولا فى كتاب المتنبى نفسه وهو قصة تملك عليك نفسك مثلما أنه كتاب علم، والفن اجتراء واجتراح، والعلم تثبت واطمئنان، والتذوق يحدث بينهما من التناغم ما يستقيم به أمرهما جميعا، وهذا هو نهج «المتنبى» ، لا أكاد أتوقف إلا فى أمر غرام المتنبى بخولة أخت سيف الدولة، فقد شعرت منذ قرأتها أن الفنان هنا تحكم فى العالم، بل لقد شعرت أن الفنان ربما تحكم فى المحقق نفسه، وذلك فى الطبعة الأولى من «طبقات الشعراء»، «ولعل شعور المحقق بذلك كان سببا من الأسباب التى دعته إلى إعادة تحقيق هذا الكتاب» . أما شاكر الفنان، أما شاكر الذى استصحب علمه فى رحلة الفن، فتراه فى تلك القصيدة الفريدة فى الأدب العربى قديمه وحديثه، المظلومة أيضا بين كل ما كتب فى القديم والحديث: «القوس العذراء».

تذكرنى هذه القصيدة ببيتين قديمين:

وقصيدة قد بت أجمع بينها

كيما أقوم ميلها وسنادها

نظر الملقف فى كعوب قناته

حتى يقيم ثقافة منادها

فالشاعر القديم عرف عناء الفن، والفن كله عناء، والشاعر القديم ـ الشاعر الجاهلى على الخصوص ـ كان فيه حياء فطرى يمنعه فى معظم الأحيان أن يتحدث عن نفسه حديثا مباشرا كما فعل هذا الشاعر. وقد اختار شاكر إحدى الصور غير المباشرة التى عبر بها شاعر مخضرم ـ الشماخ ـ عن عناء الفن: صورة صانع القوس.

هكذا قدم العالم للفنان مادة نفيسة يمكنه أن يتصرف فيها حسبما يشاء فنه، واختار الفنان عاشق العربية أن يعبر عن عشقه بإعادة صياغة هذه القصيدة، فأدخل فى القصيدة القديمة قصيدته الخاصة، وجعل النص الجديد يراوح بينهما، وسبكهما معا فى قالب رسالة إلى صديق، بمناسبة حديث جرى بينهما عن «اتقان العمل»، أتقول أنه قالب «الرسالة الإخوانية» المعروف؟ حسنا، ولكن هل كان العيب فى هذا القالب أو فى المناسبات التافهة التى كانت تكتب فيها كشراء دار أو ختان مولود؟.

الشعر والنثر حول قصيدة الشماخ كأنه مرايا تكبر وتصغر وتقرب وتبعد، والعمل فى مجموعه عمل جديد فى قالب جديد يضاف إلى قالب المعارضات الذى لم يستنفد إمكانياته بعد «أردت أن أقول إن القالبين يمكنهما أن يبدآ طورا جديدا ـ وحديثا كل الحداثة ـ من أطوار الشعر العربى، وليتَ الذين يتحدثون عن «التناص» أو «تداخل النصوص» من نقادنا الجدد يلتفتون إليهما!»، والشاعر الحديث يملأ قصيدته بالتفاصيل حيث يكتفى الشاعر القديم باللمحة، ومن خلال هذه التفاصيل تتراءى عاطفة الشاعر الحديث، بل قصة حياته فى عشق العربية!.

أصبح من الأمور المألوفة كلما خرج عدد من الناس فى رحلة أو اجتمعوا لمناسبة ما أن تكون مع بعضهم آلة تصوير يسجلون بها المشاهد والأشخاص، ولكننا كنا جماعة لا ترى هذا الرأى، فأجمل المشاهد عندنا ما وعته المخيلة، كما أن أطيب الحديث ما وعته الذاكرة، كنا صحبة حول الأستاذ الجليل محمود محمد شاكر، ومضيفنا تلميذه ومريده الشيخ عبدالعزيز السالم، والمكان موضع ما فى بادية نجد بجانب عنبر رقراق، فقد كان الوقت ربيعا، وفى ذلك الفصل تكتسى صحراء نجد وما يليها إلي الغرب حتى شاطىء الخليج ثوبا زاهيا من الخضرة، فلو كنت على متن طائرة ونظرت أسفل منك لحسبت أن الطائرة أخطأت الطريق.

كان معى من الزملاء: الدكتور محمد مصطفى هدارة، والدكتور محمد زغلول سلام، وكان فى الصحبة الأستاذ عبدالعزيز الربيعى، وهو روائى أديب، وموطنه الأصلى تلك المنطقة من نجد، ولكن لم يكن أكثر إلفا لها من أستاذنا محمود شاكر، ونحن نجول حول مجتمعنا، ونتعرف إلى شجر الأرطى درهور الأقحوان، أقول: أهذا هو الأرطى؟ وأذكر شاهدا نحويا حفظناه فى باب تنازع العمل.

تعفق بالأرطى لها وأرادها

رجال ملأت نبكهم وكليب

فقد كان الأرطى قصيرا لاطئا بالأرض، لا يمكن أن يختبىء فيه رجل كما زعم الشاعر، ولكن الطبيعة كانت ولاشك أكثر سخاء، أين ذهبت إليها والحمر الوحشية؟ ونرى الأقحوان زهرا صغيرا مائلا إلى الصفرة، فلا نشك فى أن الشاعر القديم كان واقعيا حتى يصف، ولم يكن يبالغ إلا حين يقصد إلى لون من التأثير؟ ويسبح الخيال حول هذا المكان، فى مثل هذا الفصل قبل ألف وخمسمائة عام، وقد اجتمعت القبائل فى خصب ودعة، وربط الحب بين قلوب الشباب رغم اختلاف الأنساب، ولكن أشهر الربيع تمر وتذهب كل قبيلة إلى حماها، ويصبح للبادية وجه آخر، وجه عنيف شرس!.

علقتها عوضا وأقتل قومها؟

زعم لعمر أبيك ليس بمزعم

نحن نعيش فى القرن العشرين، فى مدينة القاهرة، أو دمشق، أو الرباط، أو حتى فى مدينة الرياض، نحب أن نستمع للشعراء الذين يحدثوننا عن مواجعنا نحن، عن ضياعنا فى المدينة الكبيرة، عن الحب الذى أصبح مستحيلا، إلا لمن يملك شقة مفروشة، هكذا نقول أيها الشاب، فهلا فكرت أن ترحل إلى أفق آخر وزمان آخر؟ إن كنت قد رحلت فعلا إلى أوربا أو أمريكا فما أظنك إلا قد رجعت أشد إحساسا بالضياع، نحن نريد أن نأخذ بيدك إلى عالم جديد حقا، لأنه وإن كان قديما فى الزمن، جافيا غليظا فى المكان، فهو عالم الصدق الذى نفتقده، عالم الطبيعة الصافية والقاطعة البكر، اطمئن فلن نحبسك فى جب، كما يزعم التافهون، ولكننا سنردك إلى زمنك وقد تطهرت وتحررت، هذا هو ما يعرضه عليك أستاذنا محمود شاكر، عاشق العربية الأكبر كما أحب أن أسميه.

محمود محمد شاكر يقرأ الشعر العربى القديم قراءة فنان معاصر. أمامى الآن سلسلة من خمس مقالات نشرها تباعا فى مجلة «المجلة» «المصرية» من عدد ابريل إلى عدد نوفمبر سنة ١٩٦٩، وكلها حول قصيدة واحدة منسوبة إلى تأبط شرا، الشاعر الجاهلى الصعلوك، وقد أصبح لهذه القصيدة شهرة ما عند الغربيين، إذ ترجمها جوتة إلي الألمانية، ثم التفت إليها المستشرق الإنجليزى نكلسون فى كتابه عن

تاريخ الأدب العربى، أما الذى أهاج شهوة أستاذنا للكلام عنها، فكلمة كتبها يحيى حقى، رئيس تحرير المجلة، احتفاء بترجمة جوته، بعد نشر ترجمة عربية لها «أى ترجمة للترجمة» وليس بوسع أحد أن ينكر المصاعب التى تكتنف قراءة الشعر الجاهلى، وأولها ـ لاشك ـ صعوبة اللغة، فلابد لنا أن نستصحب الشروح التى قام بها اللغويون القدماء، وربما غصنا فى المعاجم القديمة ـ وهى على ما نعرف من سوء الترتيب ـ إن أعوزتنا تلك الشروح، ولكننا قد نشعر بالخجل حين نجد شاعرا غربيا كبيرا فى قامة جوته يعنى بهذا الشعر، ونجد فيه قيمة إنسانية رفيعة، ولعل هذا هو ما دعا يحيى حقى إلى أن يكتب كلمته، أما شاكر فالأمر ثبت فى أعمق الأعماق من وجدانه، أليس هذا الشعر شعرنا، أوليست هذه اللغة لغتنا، وهل فعل بها الزمن إلا مثل ما فعل بسائر لغات الأمم، فهجرت بعض مفرداتها، أو نسيت أصول بعضها، لنقل أن نوعا من الحمية القومية، لاينفصل عن ذاته، يظل يدفعه نحو هذا الشعر، ويقربه بإدامة النظر فيه، ولكن أيضا حس الفتى المرهف الذى لايجد إشباعه الكامل إلا فى صور الفن الأكثر قربا من فطرة الإنسان، كما يبحث بعض المبدعين اليوم عن منابع فنهم فى الأساطير القديمة.

وخبراء الفن يعرفون جيدا أن جلاء تحفة قديمة، حتى يظهر بهاؤها للعيون، يحتاج إلى صبر طويل فى الكشف عنها ثم ضم بعض أجزائها إلى بعض على حال أقرب ما يمكن إلى الأصل، وليس الشعر القديم ـ

عند الخبيرين ـ بأسعد حالا من كثير من هذه التحف، فقد أصابه ما أصابها من تبدد قبل أن يجد الجامعون، كل حسب اجتهاده، فأصبح على الناقد الخبير في زمننا هذا أن يتحرز ويتثبت حتى يطمئن إلى أن التحفة الشعرية التى بين يديه أصيلة غير مزيفة، ثم أن يعمل فكره وخياله حتى يهتدى إلى الخيط الذى يربط بين أجزائها، وهنا تظهر له روعة الشعر مرتبطة بلحظة ابداع وروح شاعرة، كما يظهر جمال اللوحة أو التمثال حين نحس وراء الكتل الفنان، والخطوط والألوان نبض إحساس.

هكذا دارت المقالة الأولى، وقسم كبير من الثانية، على التثبت من أصالة ذلك الأثر الفنى الذى أعجب به أناس لا تربطهم به وشيجة من جنس أو لغة أو موطن أو عصر، إلا أنهم يعجبون بالفن الجميل حيثما وجدوه (القصيدة المنسوبة إلى تأبط شراً). وبعد أن فرغ من ذلك وقبل أن ينظر فى ترتيب أبياتها، راح ـ شأن الخبير المرهف الحس ـ يغوص فى إيقاعاتها ، كما يدندن الشاعر بالنغم قبل أن تتوارد عليه الكلمات، وبعد ذلك فقط أمكنه أن ينظر إلى القصيدة على أنها كائن تام التكوين، وأن يضع يده على «البيت المفتاح» الذى بنيت عليه القصيدة، ولم يكن هو البيت الأول، بل الخامس، ولكنه جاء مصرعا، أى مقفى الشطرين،

كما تعود الشعراء القدماء فى مطالع قصائدهم، فاستظهر الناقد الخبير من شكل البيت ومعناه أنه كان أول ما قاله الشاعر حين هم بنظم قصيدته، ثم شغلته عنها أمور، وعاد إليها بعد حين، وقد اختلفت حالته النفسية بعض الاختلاف ، فصنع لهذا البيت مقدمة تنبىء عما جرى من أحداث صرفته عن مقصده الأول، ثم وصل القول بذلك إلى البيت السابق، الذى كان مطلعا، فأصبح ركن القصيدة، ولكن بعد أن لحمه بسياقها العام.

فالقصيدة ـ كما يعرف الذين اطلعوا عليها فى ديوان الحماسة أو غيره ـ تعد من قصائد الرثاء، وهى وإن كانت تنسب لتأبط شراً فقائلها فى الحقيقة وكما ذكره فى بعض المراجع ويرهن على صحته أستاذنا شاكر، هو ابن أخت تأبط شراً، وقد لا يكون إدراجها فى باب الرثاء دقيقا كل الدقة، إذا فهمنا من الرثاء التفجع، وإظهار الحزن، وربما كان فى البيت الخامس (المفتاح) تمهيد لشىء من ذلك فهو يقول:

خبر ما جاءنى مصمئل (أى شديد فظيع).

جل حتى دق فيه الأجل

ولكنه شغل عن إتمام رثائه حين وجد قوم خاله يقعدون عن طلب ثأره، فعزم على أن يتولى هو وأصحابه ذلك، وأتم قصيدته بعد أن شفى نفسه من القتلة، فأصبح الانتقام هو المحور الذى تدور حوله القصيدة،

ولكنه ـ وقد تحقق ـ لم يعد فيه أثر لهياج العاطفة بل ربما كان أقرب إلى الاتزان فى إظهار ألم الفقد ونشوة الانتصار فى الوقت نفسه، أما القسم الذى تأنق فيه الشاعر ما شاء فهو بتلك الصورة التى رسمها لخاله تأبط شرا .. وربما اشتقت لمطالعتها، أو لمعاودة النظر فيها، حين يقرأ ما يقوله عنها الناقد الخبير إذ يقودك من خلال «شرح» لا عهد لنا بمثله فى شروح الشعر القديم، لأنه يريك الألفاظ وقد التقطتها شبكة الإيقاع فتوهمت بالمعانى ـ يقودك من خلال هذا الشرح الفريد إلى أعماق نفس الشاعر التى امتلأت إعجابا وحباً لخاله ، ثم يقول فى كلمة جامعة عن حق الشاعر:

«وشاعرنا هذا بدأ يغنى ويترنم، ألغى التشبيه جملة واطرحه، ولم يستخدم حرفا واحداً من حروفه، منذ عنى إلى أن سكت، وجعل الألفاظ الموجزة العارية هى وحدها صاحبة السلطان المطلق فى تحديد الصورة، وفى تلوينها ، وفى إرسال أشعتها على الخطوط والألوان، وهو فى كل ذلك مقتصر لا يبذر، وفنان لا يعجل ، ولا يخاف سطوة بحر المدن على نفسه فيغلو فى الكتمان، ولا تستخفه سطوته هو حين يسطو عليه، فتطغى فى الموج وبهذه القدرة الحريصة المكنة، استطاع أن يجعل الصورة كلها متممة دقيقة مقنعة، واضحة كل الوضوح على ذلك، وإن كانت رقعتها الموشاة الصغيرة لا تتجاوز مساحتها ثمانية أبيات.

لم أعطك إلا فكرة شديدة الاجمال عما صنعه ذلك العالم العاشق الذى جعل مواهبه كلها وقفا على هذه العربية وإظهار جمالها الأدبى الرزين لأبنائها الغافلين، ولكن العاشق لا يمكن أن يتملى جمال محبوبته حتى يمهد لها الصعاب ويحمل عنها الأثقال.. وكذلك فعل استاذنا الجليل فجعل تحقيق النصوص القديمة شاغله الأكبر، وتحقيق النصوص عمل شاق لا يعرف مبلغ صعوبته إلا من عانى شيئا منه ، فربما انفق المحقق أياما فى قراءة كلمة أو تعيين شخصية رجل.. ولكن صعوبة هذا العمل لا تعادلها إلا قيمته وضرورته فكيف يمكننا أن نتحدث عن تراثنا مع أن المعروف أو المنشور منه ـ وهو قليل بالقياس إلى ما فقد أو أهمل ـ أغلبه مشوه إلى درجة الغموض فى كثير من الأحيان.

فهل يكفى، فى تحية هذا الأستاذ الجليل، أن نقول إننا عشنا فى زمانه، مع أننا لم ننتفع كما ينبغى بعلمه، ولا اقتدينا بأخلاقه؟ .

ذكرى عطرة
سهير القلماوى

همـمت أن أضـيـف إلى هذا العنوان كلمـتـين من وحي هذا الزمن الأخير، ثم تركتهما لفطنة القارىء.. وما الزمن إلا أهلوه. والناس في زماننا هذا يتكالبون على الشـهرة والوجـاهة والمال، وهى الثـالوث الذى يجـتذب ذوى الطمـوح، بينمـا يمتلىء قـاع الاناء ـ الى تسـعة أعـشاره ـ بالثالوث الآخر المعروف:

الفقر والجهل والمرض

سـهـيـر القلمـاوى لم تسـع إلى شـهـرة أو منصب أو مـال، كـان عندها فـوق حـاجـتـهـا من ذلك كله، وكـانت تـعطى منهـا للآخـرين بلا مَنٍّ ولا استـعلاء ، كمـا تتنفس الزهرة الزكـية الرائحـة، إن كانت قـد ولدت فى بيت عز، فلم تعرف الكفاح لتتنفس وتعيش فى بيت مثقف كريم فلم تكن فى حـاجـة إلى المطالبـة بحـقـهـا فى أن تتـعلم حـتى تبلغ أرفـع مـراحل التعليم، فقد شـاركها فى ذلك عدد غيـر قليل من بنات جـيلها، ولكنها ظفرت دونـهن جمـيـعـا بشـهرة عريضـة ـ وهى لم تتـجاوز العـشرين إلا بسنوات قـلائل ـ تحفى أقدام الرجـال حتى يحصلوا على بـعضـهـا بعد العمر الطويل.

هل تعلم أيـها القـارىء أن اسم «سـهـيـر» لما يكن مـعروفـا فى مـصـر قبل الثلاثينات؟ ابحث بين عـجائز أسرتك ـ اللائى ولدن قبل الثـلاثينات ـ

وأتحداك أن تجد «سـهير» واحدة كل «سـهير» عندنا سميت باسم «سهير» القلماوى ، ومصرنا الاسم فنحن لا ننطقه بفتح فكسر فياء ممدودة، وهو اسم تركى أخذوه من العربية «سحر»، كما أخذوا «تقيدة» من «توحيدة»، فلما استعدنا اسم «سهير» أعطيناه صيغة التصغير، والتصغير ـ كما هو معروف ـ يراد به التمليح.

كان قسم اللغة العربية فى كلية الآداب (نتحدث الآن عن كلية آداب واحدة وجامعة مصرية واحدة ـ فنحن فى أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات) لا يعرف البنات، ولا يعرف من الأولاد إلا قلة أغرتهم دراسة الأدب واسم طه حسين وكانت «سهير» القلماوى ، ابنة الدكتور محمد القلماوى، والتى حصلت على شهادتها الثانوية من مدرسة الامريكان ، تفكر فى دخول «مدرسة الطب» لتكون طبيبة كأبيها، وكان طه حسين قد اتفق مع مدير الجامعة أيامها، لطفى السيد، على قبول عدد من الفتيات فى الجامعة، اعتمادا على أن قانون الجامعة خلا من أى شرط يتعلق «بجنس» الطالب.

هذه روايات سمعتها أثناء عملى فى جامعة القاهرة، وعلى المؤرخ أن يتثبت من صحتها وقد سمعت أيضا أن طه حسين كان صديقا لأسرة «سهير» ، وانه نجح فى اقناعها بترك التفكير فى الطب والتحول الى دراسة الأدب، الأدب العربى بالذات، ولاشك أن طه حسين الذى استعان

فى تكوين هيئة التدريس فى قسمه ـ قسم اللغة العربية وآدابها ـ بعدد من خريجى مدرسة القضاء الشرعى: أحمد أمين، أمين الخولى، عبدالوهاب عزام، ومن خريجى دار العلوم: إبراهيم مصطفى، أحمد الشايب، عبدالوهاب حمودة، مصطفى السقا (وكلتا المدرستين كانت تطويراً وتحديثا للتعليم العربى التقليدى) .

لاشك أن طه حسين أراد أن يطعم هذا القسم ببذرة جديدة ، بذرة قادمة رأسا من التعليم الغربى.

ولك أن تتصور كيف جاهدت الفتاة الصغيرة فى دراسة النحو والبلاغة والتفسير حتى استطاعت أن تكتب ذلك الكتاب الجميل أحاديث جدتى «ولا أعرف على التحقيق هل كتبته قبل أن تتم دراسة الليسانس أو بعد أن أتمتها بقليل».

قدم طه حسين هذا الكتاب.. ثمرة غرسه ـ وكان فيه مشابه من أروع كتبه «الأيام» وإذا بسهير القلماوى وقد أصبحت ـ دون مبالغة ـ أشهر فتاة فى مصر ، بل فى العالم العربى كله.

وأذكر أن سهير القلماوى حين قدمت رسالتها للماجستير عن «أدب الخوارج» كان مدرج ٧٤ فى كلية الآداب مكتظا بالناس، ولاشك أن الكثيرين منهم جاءوا من خارج الكلية، ومن خارج الجامعة أيضا، ففى سنة ١٩٣٧ كان هذا المدرج يمكن أن يتسع لجميع طلاب الكلية، وأذكر

أنى لم أتمكن من الدخول فانصرفت، واخال أن لجنة المناقشة أجلت موعدها لصعوبة المحافظة على النظام.

وكما ابتعدت سهير القلماوى عن الأدب التقليدى فى دراسة الماجستير، اقتحمت فى دراستها للدكتوراة عدة عوالم جديدة، لا عالما واحدا، اختارت كتاب «ألف ليلة وليلة» ذلك الكتاب الذى يتمتع بمكانة خاصة فى الأدب العالمى، لا يدانيها كتاب آخر فى تراثنا الأدبى، على أنه ظل - إلى وقت غير بعيد - مزدرى بين أهله ، حتى الرعيل الأول من كتاب القصة عندنا تبرءوا منه، فهو كتاب «شعبى»، خارج بلغته وموضوعاته عن دائرة الأدب «المحترم» الذى يهتم به الدارسون ويوصى بقراءته المتعلمون ، وأخيرا، هو كتاب قصصى، ولم يكن أدب القصة - قديمة أو حديثة - يدرس فى كلية الآداب ، أو يعترف بوجوده قبل أن تناقش رسالة سهير القلماوى عن ألف ليلة وليلة، وكان ذلك سنة ١٩٤١، وفى سبيل الاطلاع على تاريخ هذا الكتاب فى الثقافة الغربية، ودراسات المستشرقين عنه، قضت سهير القلماوى عاما دراسيا فى جامعة السربون.

اضطلعت سهير القلماوى منذ ذلك الحين بتدريس الأدب الحديث والنقد الحديث فى قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة، وكانت عماد الحداثة والتحديث فى هذا القسم، لقد حققت بالفعل ما أراده طه حسين

لهذا القسم فأصبح جسرا بين الثقافة العربية، والثقافة العالمية، ولم يكن طريقها سهلا، واشهد - وقد شرفت بزمالتها الكبيرة عشرين سنة أو تزيد - أن هذه السيدة العظيمة لم تتوان قط فى الدفاع عن رسالة القسم، بينما كان غيرها يؤثرون الانطواء على أنفسهم، وخيرهم من عكف على التأليف، ويسر السبيل للمتعلم والباحث - ولكنه ولى ظهره - علما وعملا - لمشكلات الثقافة فى هذا العصر.. كل ميسر لما خلق له . ولا أريد - فى مقام الإشادة بشخصية هذه الزميلة الكبيرة الفاضلة - أن أبخس حق زملاء آخرين.. ندعو لمن رحل منهم بالرحمة وللأحياء بطول العمر ودوام العطاء، ولقد كانت سهير القلماوى طوال حياتها - طيب الله ثراها - لا تذكر هؤلاء الزملاء، ولا تسمح بذكرهم أمامها - إلا بخير.

ومن فضائل ذلك العهد - على كل حال - أن الاساتذة لم يكونوا يتطلعون الى المناصب خارج الجامعة، وكان مقام الاستاذية عندهم فوق كل مقام، ولكن من كان صاحب رسالة فى الحياة العامة لم يكن بوسعه - إذا عرض عليه منصب يستطيع من خلاله إحداث شيء من التأثير الذى يبغيه - أن يعرض عنه، مؤثرا العكوف على عمله الفردى.

ومطالب الحركة النسائية من سهير القلماوى كانت كثيرة وملحة، فكانت عضوا نشيطا فى عدد من المنظمات والمؤتمرات النسائية،

وآخرها أمانة المرأة فى الحزب الوطنى الديمقراطى التى حملتها الى مجلس الشعب (١٩٧٩ ـ ١٩٨٤). ومطالب الحياة الثقافية كانت كثيرة وملحة كذلك، كانت سهير القلماوى ترى من واجبها أن تتابع الانتاج الادبى الحديث بالنقد، وخصوصا انتاج الشبان من خلال الاذاعة المصرية التى جمعت بعضا من هذا النقد فى كتاب من سلسلة «مختارات الإذاعة» ثم كانت رئاسة الهيئة العامة للكتاب منصبا آخر، أملت من خلاله أن تدفع بالكتاب المصرى دفعة جديدة، وحسبها أنها أسست ورعت معرض القاهرة للكتاب (١٩٦٧ ـ ١٩٧١).

لم ينقطع انتاجها الادبى فى أثناء ذلك، تأليفا وترجمة ابداعا ونقدا ـ ولكنه فى تقديرى ـ أقل مما كانت تستطيع تقديمه لو أنها لم توجه معظم نشاطها إلى رعاية جيل جديد من الباحثين، الذين مضوا يدعمون ـ داخل الجامعة وخارجها ـ قضيتها وقضية أستاذها طه حسين: عالمية الأدب العربى.

تحضرنى من اسماء هؤلاء التلاميذ ثلاثة.. لو لم يكن لسهير القلماوى من فضل إلا أنها انجبتهم، لكفاها ذلك فضلا: نبيلة ابراهيم – عبدالمنعم تليمة ـ جابر عصفور.

ستظل ذكرى سهير القلماوى نفحة عطرة فى صحراؤنا الموحشة، وسيظل أثرها باقيا فى كل جانب من حياتنا، حتى فى اسماء بناتنا.

لويس عوض فى مرآة لويس عوض

مزيج من المؤرخ والفنان ـ هذا هو لويس عوض أضف الى ذلك حدة فى الطبع تجعل كلا منهما ـ المؤرخ والفنان ـ يحاول أن يفترس الآخر، لهذا كان لويس عوض فى أحسن أحواله حين ينقد، وفى أشد أحواله استفزازاً حين يؤرخ، وفى أقرب أحواله الى الفن حين ينسى نفسه، فالناقد يختار ما ينقده (أى يفسره) ولذلك يمكنه أن يكون هادئا، ومستمتعا، وموضوعيا. أما المؤرخ فهو مقيد بالوثائق والوقائع، فإذا لم يأخذها باللين أخذته بالشدة، وأما الفنان فلا يمكنه أن يبدع وهو اسير للواقع ولا لقضية يحاول فرضها على الواقع، فلن يستطيع أن يكتب فنا إلا إذا تمرن على الواقع ونسى فى الوقت نفسه انه صاحب قضية. وأنا من القائلين بأن «مذكرات طالب بعثة» ثم «بلوتو لاند» هما أهم أعمال لويس عوض الفنية، بما يتضمنه هذا الحكم من تفصيل مهذب على روايته الوحيدة «العنقاء» ومسرحيته الوحيدة «الراهب»، فقد كتب شعره ومذكراته وهو فى لحظات استرخاء ، وكأنه يناجى نفسه.

«أوراق العمر» هى الشىء الفريد بين أعمال لويس عوض كلها، حيث يتجاور المؤرخ والفنان ولا يتصارعان، وإن بقى لويس عوض صاحب القضية متمسكا بقضيته . كيف أمكن أن تتعايش هذه الأقانيم الثلاثة دون أن يطغى بعضها على بعض؟ إن علمانية لويس

عوض - مثلا - لا تفسد المنطق التاريخي في «أوراق العمر» - كما تفسده في ترجمته لجمال الدين الافغاني ، مع أنها صريحة في الأول، ضمنية في الثاني، وهي أيضا أقل استفزازا للقارىء الذي لا يشاطره الايمان بالعلمانية لأن لويس عوض حين يعبر عن علمانيته في أوراق العمر إنما يعبر عنها كشيء شخصي، ولذلك لا يسعك - إن كنت مخالفا له في الرأي - أن تعارضه أو تنكرها عليه انه يقدمها في سياق فني، سياق لم يخطئ الذين قالوا عنه انه أقرب شيء في أدبنا العربي، قديمه وحديثه، إلى أدب الاعتراف الذي يمكن أن تبلغ به غلظة الشعور الى حد أن يرفض هذا الاقتراب الحميم، بكل ما فيه من صراحة، قد تصل الى حد السذاجة احيانا؟

قرأت رأيا لنجيب محفوظ في «أوراق العمر»، نقله عن أحد الصحفيين، انه لم يسترح الى هذا الكتاب لأن لويس عوض فضح اسرته بدون داع، ونجيب أول من يعلم أن الفن كله فضيحة، ولكنه في الأغلب فضيحة ماكرة، إن الحقيقة تغيب في ثناياه تتغير ملامحها وتفقد شخصيتها ، تصبح شيئا آخر، يمكنه أن يتبجح بانه أكثر حقيقة من الحقيقة نفسها، وقد يكون صادقا في هذا الادعاء، ولكنه على كل حال يكفيه محنة الحرج مع الاهل والاصدقاء (وهل الفنان في حاجة الى مزيد من المحن؟) لويس عوض لا يعرف المكر، وهذا ما جعله

مؤرخا واضح التمين، وفنانا شديد الخضوع للحقيقة، إن لم تعرف ـ وتقبل ـ روحه الصافية الصريحة فلابد أن تنكر منه أشياء وأشياء ولا أعنى بالمعرفة شرطا أن تكون على علاقة شخصية به، إنما عنيت أن تقرأه بعقل مفتوح وقلب مفتوح.

ومن الذى لم يفضحه لويس فى هذا الكتاب؟ إنه يفضح اسْرته، ربما كان ذنبه أنه حين دخل بيته لأول مرة، صبيا هاربا من ظلم أبيه، شعر بالرجل الكبير بسط عليه جناح أبوته؟ من بين مقالات زكى مبارك العنيفة فى الهجوم على طه حسين، مازلت اذكر جملة ـ ربما كانت الجملة الوحيدة التى أذكرها من هذه المقالات بعد أكثر من خمسين سنة ـ أن طه حسين عندما خرج من الجامعة وجد مائدة الوفد اشهى الموائد».. فتحول الى الكتابة فى صحفه، وقد كانت بين زكى مبارك وطه حسين عداوة معروفة، كما كان لطه حسين على لويس عوض مآثر تغنى بها لويس فى هذا الكتاب وغيره، والعداوة قد تعزى بذكر المثالب، ولكن هل يكفى الحب والاعجاب والاعتراف بالفضل ـ وقد لا يكون ذلك كله كافيا لتصوير العلاقة بين لويس وطه حسين ـ لأن يروى عنه الواقعة نفسها، بالتفاصيل التى لم يعرفها زكى مبارك؟ (أوراق العمر، ص ٦١٠).

التفسير فى نظرى هو أن الصراحة ، مثل المكر، أسلوب فنى إذا اعتمده الكاتب لم يستطع أن يفلت من أحكامه ، وبما أن الصراحة هى

أقوى الصفات فى لويس عوض الانسان فقد كانت هى أقوى الادوات فى يد لويس عوض الفنان، اضف الى ذلك أن ظروف الكتابة كانت تدفع الانسان والفنان معا الى أن يكون صريحا الى أبعد حدود الصراحة ، وليس من قبيل الدفاع الاخلاقى عن موقف لويس عوض أن أذكر منتقديه بأن طه حسين نفسه قد ليم من قبل لأنه صور كلا من أبيه وأخيه الأكبر - فى كتابه الأيام - بصورة لا تدعو الى الاعجاب .

فهناك خاصية تميز أدب الاعترافات - أو ما ينحو نحوه - عما يسمى بأدب السيرة الذاتية، وهى خاصية راجعة - أولا وقبل كل شيء - الى ظروف الكتابة، وقد لاحظها مؤرخو الأدب الفرنسى عن أبرز كتب الاعترافات فى الأدب الحديث، وربما فى الأدب كله، وهى «اعترافات» جان جاك روسو، فهذا الكتاب - ومثله «الأيام» ومثلهما «أوراق العمر».. كتب على أثر خصومات عنيفة تعرض الكاتب أثناءها للنيل لا من سمعته الأدبية فحسب، بل من سمعته الشخصية أيضا، ومن ثم يجد الكاتب نفسه معرضا لما يشبه النفى الاجتماعى، والكاتب إنسان منعزل بطبيعته، ولكنه لا يطيق النفى، فهو يعكف على نفسه فى محاولة لأن يستعيد ثقته بالناس وثقة الناس به، هو إذن يناجى نفسه بصوت مسموع (يهمه أن يكون مسموعا). وهو يفضى بأدق اسرار حياته لكى يحطم حاجز الشك، وهو يبدى حرصاً شديداً على الوقائع

الخارجية. كي يبرىء نفسه من تهمة الميل مع الهوى، وهو ينبش في ذكريات طفولته وصباه، ليطمئن قراءه، ويطمئن هو نفسه ، إلى انه لا يختلف عنهم إلا في شيء واحد، وهو أن لديه القدرة والشجاعة على مواجهة نفسه.

أي أنه لايزال، في أعماقه، إنساناً مصابا بشيء من جنون العظمة ـ لايزال فنانا! .

وهنا فرق لطيف بين كاتب الاعترافات وكاتب الرواية، فكلاهما يستمد من ذكرياته الشخصية، وكلاهما يتصرف فيها نوعا من التصرف، ولكن الفرق بينهما لا يكمن في «صدق» الأول و«كذب» الثاني، بقدر ما يكمن في أن الأول يدافع عن نفسه، ويبرىء نفسه، في حين أن الثاني يتهم نفسه، ويحاسب نفسه.

وقد كتب لويس عوض «أوراق العمر» بين سنتي ١٩٨٣ و ٨٦ أي حين كان يقترب من السبعين، ولعله كان يخشى أن يخرج من الحياة قبل أن يسمع الناس دفاعه عن نفسه أمام التهم الظالمة التي وجهت إليه. أن يخطىء كاتب في فهم مسألة من مسائل التاريخ الأدبي أو اللغوي أو الثقافي أو حتى السياسي ليس بتهمة تثير جزعه، ولكن أن تفسر أخطاؤه بموقف معاد للجماعة التي ينتمي إليها ـ هذه هي الفاجعة، وقد كان لويس شديد الانتماء لمجتمعه المصري أولا، ثم

العربي ثانيا، وكان شديد الحرص على استيعاب قيم هذا المجتمع، بما فيها القيم الاسلامية ، فأن يتهم في عصرنا هذا – الكثير الضجيج، الهزيل الفكر – بأنه يسعى لهدم هذا المجتمع، تارة تحت اسم التغريب، وتارة تحت اسم الشعوبية، هذه هي الفاجعة الكبرى.

الصفحة الأولى من «أوراق العمر» براعة استهلال في دفع هذه التهمة الظالمة.

«كانت العادة في تلك الأيام البعيدة أن يولد الانسان وأن يدفن في بلدة أهله، مهما بعد أو طال اغتراب الوالدين، وهي عادة لا تزال تحافظ عليها بعض الأسر المصرية المتمسكة بأصولها الريفية، وكلها أيضا عادة في طريقها الى الزوال بسبب كثرة الهجرة وتعقد الحياة المدنية، فحين مرضت أمي مرض الموت في ١٩٥٦، نقلها أبي من المنيا إلى شارونة (مركز مغاغة، محافظة المنيا) لتموت بين أهلها بعد اسبوع ولتدفن في مسقط رأسها، وحين مات ابي في المنيا في ٧ يناير ١٩٦٢ نقلناه إلى شارونة ليدفن إلى جوار أمي.

وقد ظللت على اعتقادي أن مرقدي المختار سوف يكون في مصر حتى عشت عشر سنوات تحت حكم السادات، فلم أعد أعبأ أين يكون مرقدي. وكنت اعتقد طول حياتي أن روحي لن تهدأ إلا إذا دفن جسدي في تراب مصر حتى تولى السادات الحكم فطهرني من هذه الأساطير المصرية.

«لن يفهم هذا إلا رجل يحس فى أعماقه أن لحمه من تراب مصر معجونا بماء النيل وعظامه من أحجار المقطم الجيرية أو من أسوان . ولست أشك فى أن عبدالناصر فعل ببعض المصريين ما فعله السادات بى وبغيرى. ربما كان فى هذا الكلام نوع من المبالغة البلاغية.

«وهكذا فقبل أن أولد بشهور فى ٢١/٢٠ ديسمبر ١٩١٤ اصطحب أبى أمى فى وابور البحر من الخرطوم عبر قنوات دنقلة ووادى حلفا والشلالات حتى أقرب سكة حديد منتظمة من اسوان الى مركز مغاغة أو آبا الوقف ثم بالمعدية إلى شرق النيل حيث شارونة.

وفى شارونة تركها عند أمها وعاد إلى عمله فى الخرطوم؟.

هذا هو انتماء لويس عوض انتماء إلى تراب مصر ونيلها وصخورها وأساطيرها القديمة والحديثة، انتماء يجمع بين مسلمى مصر وقبطها، قد تختلف العادات فى بعض التفاصيل ، ولكن الجوهر واحد. عادات واحدة فى الميلاد وعادات فى الوفاة، مسقط الرأس فى تراب الآباء والأجداد ، من ذكريات طفولته وصباه عن هذه الحياة المشتركة، وعن الاخوة الراسخة الجذور بين المسلمين والاقباط، ابتداء من «فولكلور العائلة»: قصة الجد الاعلى «عوض» الذى توسط لدى «الحاكم» التركى أو المملوكي لينقذ أحد أبناء شارونة المسلمين من الإعدام، وقصة عمدة شارونة المسلم الذى قتل ابنه فى معركة مع بعض الأشقياء لاسترداد

أموال سرقت من عائلة لويس، إلى عادات الجوار التى ألفها لويس منذ طفولته الباكرة، حين كانت أمه تزور بعض جاراتها المسلمات فى أعياد المسلمين للتهنئة، وتصحبه معها فى تلك الزيارات، وترسل إليهن هدايا الكعك والبسكويت والغريبة فى أعياد الأقباط، وتتلقى منهن مثلها فى أعياد المسلمين، إلى ذكرياته عن صديق صباه «عبدالحميد جابر» الذى كان يزوره كثيرا فى بيته فى المنيا، ويجلس معه حين يشرح له أبوه – حنا عوض – دروس اللغة الإنجليزية «وكأنه ابن من أبناء الأسرة»، مع أن عبدالحميد جابر هذا «كان دائما يسخر من المسيح والمسيحية، ومن طريقة الأقباط فى الصيام، ولكن بروح فكهة دون تعصب أو رغبة فى الإساءة».

هذه صور من الحياة المصرية العادية، ود وتسامح بين المسلمين والأقباط وإن كانت أيام «الكعك والبسكويت والغريبة» قد نسيت الآن أو كادت تنسى! ولقد كنا نمر بها مرورا عاديا، ولكن لويس يتذكرها الآن بهذا الوضوح والتفصيل لأنها تعزية عن اتهام بعض الناس له، ولعله يريد أن يذكر قراءه بها أيضا، فى وقت عملت فيه الصحافة – قصدا أو بدون قصد – على تضخيم الحوادث المتفرقة التى تقع من بعض المتطرفين. ربما كانت قصة إسلام ابنة أخته وزواجها من مسلم أكثر جدية، ولكن لويس يرويها ببساطة وإنسانية وصدق، حتى لقاءه مع بنتيها المسلمتين، والارتباك الذى شعر به وهو يقبلهما.

أما تهمة «التغريب» فهى أخف وطأة فهو على الأقل مشترك فيها مع أستاذه المسلم الأزهرى قبلهما وهو رفاعة الطهطاوى. لذلك لا تظهر آثارها واضحة فى «أوراقه» إلا فى موضعين: عندما يشير إلى رغبته الأولى أن يتخصص فى اللغة العربية وآدابها، ثم حين يقول إنه حين تخرج فى قسم اللغة الإنجليزية كان يعرف «باجتهادى – وباجتهادى الخاص – أكثر مما كان يعرفه أى خريج فى قسم اللغة العربية فيما يسمى بالأساسيات» . على أنه يردف ذلك بقوله ، معبرا بصراحة تامة عن موقفه: «وكنت أعد نفسى لكى أضيف صفحات إلى الأدب العربى الحديث إلى جانب تخصصى الأكاديمى فى الدراسات الإنجليزية ، فبرزت فى تفكيرى قضية الصراع بين القديم والجديد» .

وكانت هذه فى الواقع قضية المجتمع المصري بصفة عامة. وكانت الحلول التى اهتديت إليها تقوم على ركل كل تراث أخذناه عن عصور الانحطاط والاستفادة من تجارب الحضارات الراقية فى تجديد الحياة من كل الوجوه . وهكذا بدأ اللا تفاهم الكبير بينى وبين المجتمع التلقيدى».

ربما كانت مشكلة لويس عوض ، التى لايمكن أن يعترف بها ، هى أنه ، رغم كل ثقافته ، ظل ينظر إلى العالم نظرة ساذجة : فالأشياء كلها إما بيضاء أو سوداء ، ونادرا ما تكون فى نظره رمادية . فعصور

الانحطاط كلها انحطاط ، ولذلك يجب ركلها. والحضارات الراقية رقى كلها ، ولذلك تجب الاستفادة منها لتجديد الحياة من كل الوجوه . هذا ما جعله كاتبا شعبيا في جوهره أكثر شعبية حتى من نظيره محمد مندور ، وأكثر تعرضا للهجوم . ولكن هذا لايعنى أنه كان مشايعا للحضارة الغربية إلى درجة التقليد كما يحب خصومه أن يصوروه . وربما كان رأيه فى شقيقه رمسيس عوض «بصرف النظر عن مدى صحة هذا الرأى» أصدق تعبيرا عن موقف لويس نفسه نحو الحضارة الغربية ، من أى رأى إجمالى ، متحمس ، أبداه فى ضرورة الأخذ عن هذه الحضارة:

«ولما كان مما يشين المثقف العصرى أن يكون رجعيا أو حتى محافظا فى التفكير ، فقد اختار رمسيس عوض من ألوان الراديكالية أقلها تكلفة ، وهى راديكالية رسل فى الفلسفة وراديكالية أورويل فى السياسة ، تلك الراديكالية التى تمكنك فى آن واحد أن تشتم الإيمان التقليدى دون أن تكون ملحدا ، وأن تسب كارل ماركس والاتحاد السوفيتى دون أن تفقد شيئا من تقدميتك أو عصريتك . هذه الأنواع من الاحتجاج كانت لها معنى فى أوربا ، ولاسيما قبل الحرب العالمية الثانية ، وكانت تكلف أصحابها التضحيات الجسيمة المقترنة بالالتزام. أما فى مصر فهى مجرد حديث صالونات

لا يضر ولا ينفع ، ومن أراد أن يخرج بها إلى الشارع فليجرب لنرى العلم مظبقا على العمل.»   «ص١١٤».

لقد كان لويس عوض مخلصا لفكره ، مخلصا لطبيعته ، مخلصا لبلاده ، مخلصا لتراثه . وإنى لأرى فيه شيئا من رهبان مصر الرومانية الذين آثروا العذاب والاغتراب على التفريط فى إيمانهم . لقد كان فى هذا العلمانى الذى ولد فى أسرة علمانية – كما يقول – روحانية حكمت تصرفاته دائما فى المواقف الحاسمة بعض الناس ارتاعوا لأن لويس حدثهم عن زياراته لوجه البركة حين كان طالبا فى الجامعة . ليتهم عرفوا كيف يقرعون لقاءه الأول للمرأة والجنس حين كان تلميذا فى مدرسة المنيا الثانوية . هذه صفحة من الأدب الرفيع تذكرنى – مع التناقض الشديد – بموقف مماثل فى «صورة الفنان شابا» لجيمس جويس ، وكثيرا ما حدثت نفسى ، قبلها وبعدها : ليت لويس عوض استطاع أن يتخلى عن جميع قضاياه ومعاركه الاجتماعية والتاريخية ، وحتى النقدية أيضا، ليهب حياته كلها للفن. هذا كان الطريق الأمثل لذلك «الراهب العلمانى» كى يظل جنديا من جنود الروح.

أسطورة يوسف إدريس

يوسف إدريس بالنسبة إلىَّ أكثر من كاتب قصة عظيم بل أكثر من كاتب قصة عظيم صديق.

يوسف إدريس مع ذلك ، أو قبل ذلك ، بالنسبة إلىَّ تاريخ، بل نقطة فى مجرى التاريخ انكسرت عندها خطوط وانعكست خطوط وغابت خطوط .

ترجع أول معرفتي بيوسف إدريس إلى خريف ٥٢ ومعظم ٥٣ . لاشك أن أول ما يخطر بالبال عند ذكر هذين التاريخين هو ثورة الضباط الأحرار . لقد فاجأت هذه الثورة الجميع، ثم شغلت الجميع، وكان من أمرها فى تغيير نظام الحكم ونظام المجتمع، وتأثيرها فى العلاقات العربية والدولية ما كان .

ولكننا كنا موجودين قبل ثورة الضباط الأحرار ! .

والمقصود بـ «كنا» هو المثقفون المصريون.

كان واضحا لنا منذ الحرب العالمية الثانية أن العالم مقبل على تغيرات خطيرة . وكانت لنا آمال فى مستقبل بلادنا ، واستعداد للعمل، وإن اختلفت الطرق والمذاهب . وكان الأدب عندنا ، نحن جيل الأدباء الشبان ، شيئا مهما وحيويا ، ولذلك استقبلنا « قنديل أم هاشم » و « المعذبون فى الأرض » بحماسة شديدة ، وكان نجيب محفوظ قد بدأ

يلفت الأنظار خصوصا بعد أن كتب «زقاق المدق» . ولكننا كنا نتلفت فلا نجد بعد ذلك إلا أدباً كتب للتسلية أو للاستعراض اللغوى أو للتنفيس عن غرائز مكبوتة.

كنا مشغولين بقضايا شعبنا ، نرى أن الأدب الذى ينعزل عن هذه القضايا لا يستحق أن يسمى أدبا . لم نكن فى حاجة إلى ماركسية أو وجودية حتى نعى هذا ، فالجيل الذى قضى ست سنوات من طفولته وصباه فى مناخ الحرب العالمية الثانية بما صحبها من هجرة سكان المدن إلى الأرياف وظهور طبقة أغنياء الحرب وما تلاها من تشريد شعب فلسطين الذى ختم بصك شرعى من الأمم المتحدة، لم يكن فى وسعه أن يفكر فى مشكلات الحياة على أنها مشكلات أفراد . وكان الشعر قد بدأ يرتاد آفاقا جديدة . ولكن الشعر لم يكن جماهيريا بالدرجة الكافية. كان المطلوب تغييرا فى الفنون القصصية الأكثر شعبية. وهكذا بينما كان الضباط الأحرار يحددون مسار حركتهم، ويناورون مع الأحزاب ، والإخوان المسلمين، والمنظمات الشيوعية السرية أو شبه العلنية، بدأت على صفحات جريدة «المصرى» دعوة جريئة، مستفزة ؛ إلى أدب جديد افتتحها محمود عبدالمنعم مراد ، ثم واصلها عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم بمقالاتهما المشتركة. وفى هذه الفترة بدأ عبدالرحمن الشرقاوى يكتب روايته «الأرض» وينشرها منجمة فى «المصرى».

وفى هذه الفترة أيضا عرفت يوسف إدريس . عرفته من قصصه قبل أن ألقاه فى رحاب «المصرى» وخارجه أيضا كان شابا حديث التخرج فى كلية الطب ، يصغرنى بنحو خمس سنين، لا يقلل من قدره اليوم ولايرفع من قدرى أنى كنت وقتها أنظر إليه كأخ أصغر ، وخصوصا حين كان يشكو من أن الدراسة الشاقة الطويلة فى كلية الطب حرمته من القراءة فى الأدب كما ينبغى ، فكنت أقول له، صادقا : لايهمك ، أنت أعظمنا موهبة.

والحقيقة أن يوسف إدريس لم يكن فى حاجة إلى أن يقرأ ليكتب أقول هذا وأحذر الشباب من أن يتصوروا أنهم يمكنهم أن يفعلوا كما فعل، على الأقل فى مبدأ أمره «فقد أصبح بعد ذلك قارئا نهما للأدب» فيوسف إدريس ظاهرة شاذة ، يوسف إدريس يملك لغة قصصية لا يملكها أى قصاص آخر ممن قرأت لهم. إن «السرد» الذى يبدو مشكلة لكل كاتب ، والذى يكاد يعد عيبا عند النقاد ، هو أمام يوسف إدريس مرج أخضر فسيح يمرح فيه، ولا يتركك حتى تجد نفسك منطلقا معه.

سرد فيه كل ما فى القصص من جمال . مزيج «كوكتيل» ساحر منعش من الوصف والحدث والحوار ، لايتميز فيه عنصر من عنصر، وإن كان يوسف إدريس قادرا أيضا على أن يعالج كل عنصر بمفرده دون أن تحس باختلاف فى الأسلوب ولكن المزيج هو عبقرية يوسف إدريس .

كان أدب يوسف إدريس ، وعبدالرحمن الشرقاوى ، وعبدالرحمن الخميسى أدبا «ملتزما» - كل على طريقته. ولكن الذى قربنى إلى يوسف إدريس أكثر من غيره هو إصراره - ولو بينه وبين نفسه - على أن «الفن» يجب أن يأتى أولا . وأدركت أن هذا الفتى قد بايع شيطان الفن ووقع الوثيقة بدمه. فشيطان الفن اسمه «المخالفة» . ولاشك أنه كان مخالفا حين اختار أن يتحول عن الطب إلى الأدب ، ولكن الأدب ، بما هو رسالة ووظيفة فى الحياة وعنصر متمم لحياة المجتمع يجب أن يكون مخالفا أيضا ومن ثم كان طبيعيا أن ينتمى يوسف إدريس إلى اليسار . وهنا تأتى المخالفة الكبرى فقد كان اليسار - أى التنظيمات الماركسية - ينظر إلى الفن على أنه تابع للإيديولوجيا التى شرحها أساتذة النظرية ، وللخط السياسى الذى تقرره المنظمة فولاء يوسف إدريس للفن كان معناه أنه لم يكن من أول أمره خالص الولاء لليسار.

لم يكن انتماء يوسف إدريس إلي اليسار - إذن - انتماء حزبيا أيا كانت درجته. وأنا لا أكتب هذا لأدافع عن يوسف إدريس الذى اتهم بأنه اصطنع هذا الموقف ليبرر بذلك تخليه عن رفاقه القدماء ، حين اضطر أن يختار بين مشايعة صريحة للنظام وبين ...«؟» لم يكن هناك بين فقبل أن تصل سنة ٥٣ إلى نهايتها كان «النظام» قد تحددت ملامحه . لم تكن تستطيع أن تمزح مع العسكريين . وكان على كل «فرد» من المثقفين

أن يحدد موقفه «كفرد» . إن لم يحدده بينه وبين نفسه قبل أن يتعرض للسلطة فسوف يضطر إلى تحديده أمام ممثلى السلطة . وإن أصر بعد ذلك على الاشتغال بالسياسة أو كان قد أصبح بحيث لايملك مصدرا للرزق إلا عن طريقها فسوف يكون حرا فى أن ينضم إلى هيئة التحرير ثم الاتحاد القومى ثم الاتحاد الاشتراكى، وأن يكتب مؤيدا أعمال الحكومة ، من رئيس الدولة إلى أصغر وزير ، وإن أحب أن يغير النغمة فليكتب مؤيدا حركات التحرير فى أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية.

هل هذا – أيضا – دفاع عن الذين آثروا الانسحاب بهدوء إلى أن يأتى الوقت المناسب؟ .

ولا هذا أيضا فكل القرارات كانت صعبة. وكلنا مدان . وكلنا ، حتى الذين ألجئونا إلى هذه القرارات الصعبة – من بقى منهم على قيد الحياة ، نحاول اليوم إصلاح ما فات ، ولا أقول هيهات.

لنعد إلى يوسف إدريس الفنان

إن كان لى أن أتحدث عن عمل واحد أعده ممثلا لفن يوسف إدريس، فلابد أن يكون هذا العمل هو «الحرام».

وفن الكاتب ، فى نظرى ، يعتمد على أسطورة خاصة به . قد يبحث بعض النقاد عن هذه الأسطورة فى طفولته الباكرة ، وقد يخضعونها لنموذج عام ، مثل أسطورة أوديب ، ولكننى أفضل أن استقرئها من

أعماله الأدبية . وأسطورة الكاتب ليست «تجربة» ولا «عقيدة» ولا حتى «رؤيا» أسطورة الكاتب شيء كامن فى أعماق الوعى ، قد يشعر به شعورا غامضا منذ طفولته الباكرة ولكنه- فى أغلب الظن - يرجع فى جذوره البعيدة إلى تاريخ الجنس البشرى كله ، بل ربما إلى بدء ظهور الحياة على كوكب الأرض . شيء هو فكرة وهو صورة فى الوقت نفسه ، مثل الأساطير التى يسجلها علماء الأنثروبولوجيا والأركيولوجيا عن الحياة العقلية فى المرحلة الفطرية من تاريخ الشعوب . والكاتب يعيش أسطورته طوال حياته ، يعيشها مجددا مع كل تجربة جديدة، وهم جديد، وعصر جديد ، يساورها وتساوره، ولكنه لايسلمها ولاتسلمه . وكل من يقرأ يوسف إدريس يحس أسطورته، ويدرك إنها تدور حول معنى البطولة، ولكنها بطولة شديدة الارتباط بالواقع، بطولة طبيعية إن صح هذا التعبير ، أعنى أنها جزء من الطبيعة البشرية ، يراها يوسف إدريس حتى فى «أتفه» الشخصيات ، يراها - مثلا - فى الخادمة الطفلة التى تحمل على رأسها صينية البطاطس وصاج الكعك وتعبر بهما الشارع المزدحم «معجزة أدبية صغيرة» - مثل بطلتها المعجزة - لايمكنك أن تنساها ، كما أنى لن أنساه منذ قرأتها لأول مرة فى «المصرى» - وهى من أوائل القصص التى نشرها يوسف إدريس - ففيها جوهر «الفن» الذى تمسك به وأبى أن يخضعه لأى إيديولوجية قاصرة.

فالأدب السوفيتى فى ذلك العهد - وهو النموذج الذى كانت تحتذيه الواقعية الاشتراكية - كان يمثل بطولة من نوع آخر، بطولة المناضل الحزبى فى الكولخوز أو المصنع أو فى الحرب ضد المعتدين الألمان. وكانت بطولات جافة لا حياة فيها، وكأن هؤلاء الأبطال أنفسهم خرجوا أيضا من مصنع ، فهم فى جميع سلوكهم وحتى فى مشاعرهم الداخلية ينفذون تعليمات الحزب.

أما طفلتنا الخادمة البطلة (ويمكنك أن تقرأ القصة فى «أرخص ليالى» وعنوانها «نظرة») فهى كما يمكنك أن تتوقع إنسانة هشة جدا ، ولكنك تعجب - كما يعجب الراوى - «وهى تنشب قدميها العاريتين كمخالب الكتكوت فى الأرض ، وتهتز وهى تتحرك ثم تنظر هنا وهناك بالفتحات الصغيرة الداكنة السوداء فى وجهها، وتخطو بخطوات ثابتة قليلة وقد تتمايل بعض الشيء ، ولكنها سرعان ما تستأنف المشى».

وأروع ما فى هذه القصة الرائعة هو خاتمتها ، حيث تلتفت الطفلة الخادمة إلى الأطفال الذين يلعبون الكرة فى الحارة ، وتلقى عليهم نظرة طويلة قبل أن تستأنف مشوارها .

وأخال أن يوسف إدريس قد استطاع أن يضحك على منظّرى الواقعية الاشتراكية بهذه الخاتمة ، فسيدخلونها- ولاشك - فى خانة «الفضح» ، فضح الطبقات المستغلة «بكسر الغين» وهو مثل بطولة

البروليتاريا موضوع من الموضوعات المعترف بها فى أوسع الواقعية الاشتراكية ولاسيما ذلك الذى يكتب فى أقطار غير اشتراكية. ولكن يوسف إدريس الفنان كان يريد شيئا آخر، كان يريد أن يرفع هذه البطولة إلى درجة أعلى، حيث تظل الطفلة الخادمة محتفظة بمشاعرها كطفلة ، قادرة على أن تمارس حرية اللعب ولو بالنظر .

فلم ينزلق يوسف إدريس قط إلى أسلوب الفضح ، كما أنه لم ينزلق إلى تصوير بطولات خالية من الضعف الإنسانى . وأقرب قصة إلى تصوير البطولة الفردية عنده - هى من أوائل قصصه - «٥ ساعات» وهى قصة واقعية عن مصرع الضابط «عبد القادر طه» الذى قتله حرس فاروق الحديدى وتحدثت عنه الصحف فى أوائل عهد الثورة . وقد اتفق أن كان يوسف طبيبا مناوبا فى قسم الاستقبال فى القصر العينى حينما حمل إليه الضابط الجريح.

فى يد كاتب آخر غير يوسف إدريس ، الطبيب ، والفنان ، كان يمكن أن تمتلىء القصة بالخطابيات ، ولكن الخطابيات عند يوسف إدريس أقل ما يمكن ، ولو قلت عن ذلك لظلمت الواقع . واسم فاروق لم يذكر إلا مرة واحدة على لسان الضابط الجريح الذى كان يلعن الخونة . أما تصوير الراوى للبطل فكان مرتكزا على «مصريته» : «مصرية من ذلك النوع الذى يوقظ فيك مصريتك ويجعلك تعشقها من جديد وكان

أسمر ، تلك السمرة التى إذا ما تمعنت فيها وجدت فى صفائها تاريخ شعاعات الشمس المجيدة التي صنعت الحضارة على جانبى النيل ..»

.. كنت كلما رأيت دم الجريح المغتال يجف فوق يدى ، وينكمش حين يجب ، كلما أوغلت فى تأملى للجريح الذى لابد كان رجلا ككل الرجال، نما من طين وادينا ، ومضغ قمحنا ، وارتدى قطننا ، وصنعت أذرتنا خلاياه .. كلما أوغلت فى تأملى ، كلما هممت أستعيد ما فات ، وأرى الأجداد والآباء والشهداء الذين لهم أسماء فوق الرخام ، والشهداء الذين بلا أسماء ولا رخام ، وأرى الناس ونفسى، وكل من له عرق ، وكل من له خال ، وكل أولئك القانعين بالآلام – أهيم ثم أعود إلى يدى التى فوق صدر الجريح .. إلى الأصابع التى تحاول عبثا أن تمنع موتا جديدا .. وأى موت !»

البطولة عند يوسف إدريس بطولة طبيعية ، نبتت فى الطبيعة وتهزمها الطبيعة أيضا . ألم تكن «الصداقة» هى التى مكنت المجرمين من اغتيال عبدالقادر ، والصداقة ، عند التحليل الأخير، ضعف مصدره الطبيعة أيضا؟ أليست الصداقة «حاجة» إنسانية، وحاجة الإنسان إلى غيره هى نوع من الضعف ، ولذلك فليس فى مقدور أى فرد أن يكون بطلا كاملا . إن الطبيعة التى أوجدته سوف تحطمه ، وهذا هو الشطر الآخر من أسطورة يوسف إدريس ، ومن الشطرين معا ينسج خيوط

فنه، ويقدم لنا ما لا نهاية له من الأشكال والألوان ، من القوة البدنية الهائلة المقترنة بالتصديق الساذج فى «أبى الهول» ، الفلاح الأجير الذى «يهادى» بلدياته طالب الطب بجثة غريق ، .إلى الاتفاق الصامت على الاستسلام لسلطان الغريزة بين الأرملة الفقيرة وبناتها الثلاث العوانس وزوجها المقرىء الأعمى ، إلى العاطفة المكبوتة التى تنطلق فى تيار من الحنان حين تسلم السيدة المحترمة، أم الرجال، نفسها لعامل صبى مجهول ، إلى انهيار العبقرية مرة تحت وطأة المرض ومرة تحت وطأة النجاح .. وبين الشطرين المتناقضين لايقع الطبيب الفنان قط فى خطأ العاطفية المائعة ولا العظمة الزائفة ، وإن ذهب بك أسلوبه القصصى الرائع كل مذهب من الفكاهة والجد . أما البطولة الكاملة ، البطولة التى لا يمكن أن تحطمها الطبيعة لأنها هى الطبيعة ، فتلك هى بطولة شعب مصر الضاربة فى أعماق الماضى والحاضر والمستقبل . فى «٥ساعات» بموت عبدالقادر ، ولكن بعد أن تمتلىء حجرة المستشفى ببطولة لا تموت. كان الطبيبان ومساعدوهما يحاربون الموت: «كنا نكز على أسناننا ونبذل طاقاتنا كلها ونحس أننا نستطيع دك الجبل، وهز السماء وإرجاف الأرض..»

ويختم يوسف إدريس قصته بجملة تحار كيف يمكن أن يهتدى إليها كاتب لايزال فى أول عهده بالكتابة، إلا أن تكون انبثاقا مفاجئا لأسطورة البطولة الكامنة فى أعماقه .

«وحين واريناه تحت الغطاء كـان الشك فى مـوته لايزال يملأ منا النفوس ».

هكذا ، لاخطابيـة ، لا وعـيـد ولا بكاء . بل هناك ، رغم الشـعـوز بالهزيمة والعجز ، شك فى حقيقة الموت . سطحيا قد يبدو هذا الشك على أنه عجز عن استيعاب الحقيقة أيضا، ولكن الطبيب الذى يتعامل مع الموت كل يوم لا يعجز قط عن استيعاب فكرة الموت، بل هو فى هذه الحالة يرفضه كشىء غير ممكن بل غير معقول ، لأنه لم يعد موت فرد.

هذه المعانى كلها تصب فى «الحرام».

وأرجو ألا يقنع أحد بمشـاهدة الفيلم، وإن كنت اعترف بأنه عمل متقن . فالسينما فن غير الكتابة ، الكتابة «عزف منفرد» وفيها وحدها يمكنك أن تجـد الكاتب ، أن تجـد أسطورته . وفى «الحـرام» أسطورة يوسف إدريس بشطريـهـا اللذين تلعب منهـمـا «الطبـيـعـة» الدور الأول الطبيعة القوة والطبيعة الضعف» الطبيعة البانية والطبيعة الهادمة . الطبيـعـة البطلة والطبـيـعـة النذلة ، ولأن للأسطورة شطرين وللطبـيـعـة جـانبين ، فللرواية كذلك شطران وجـانبـان وأسلوبان . فشطر النذالة أو الضـعف أو الهدم لايمكن أن يعالج بغير أسلوب الكوميديا السـاخرة ، وهذا هو شطر الرواية الأول. حيث تؤدى حادثة «العثور على جثة لقيط مخنوق» إلى عاصفة من الشكوك والاتهامات المكتومة والمعلنة بين سكان

العزبة فالطبيعة قاسية فى مطالبها من الجسد، وكل انسان يعلم ان «الحرام» ، وإن كنا نفكر فيه كشئ منفصل عنا ، شئ يمكن أن يحدث للآخرين فقط ، الحرام لايكاد يظهر كشىء مادى أمام عيوننا ووسط دورنا حتى نراجع أفكارنا الراضية عن أنفسنا ، وحياتنا المستقرة فى بيوتنا فلانجد فى هذه أو فى تلك ما يمكنه أن يقاوم سلطان «الطبيعة الغاشم».

ولكن هذا الشك يمكن أن يكون مقدمة لحالة عقلية أرقى ، حالة من الفهم والتعاطف ، لايدان فيها «الحرام» كشىء غير إنسانى ، وذلك حين تظهر «الخطيئة» أمام عيوننا أيضا ككتلة من العذاب البشرى وهكذا نعرف ، فى الشطر الثانى من الرواية، كيف سقطت عزيزة كيف ظلمتها الطبيعة القاسية ، حين كان كل ما تفكر فيه هو إشباع رغبة مسكينة لزوجها المريض . تصرخ عزيزة وهى فى بحران الحمى : «جذر البطاطا يا حبيبى !» فجذر البطاطا الذى اشتهاه كان سبب سقوطها . هكذا يعبث الضعف البشرى بمصاير البشر . ولكن عزيزة تقاوم مصيرها بقوة خارقة، حين تتحمل آلام الحمل والوضع والولادة دون أن يشعر بها أحد أليست هذه القوة من الطبيعة أيضا؟ هكذا يتحول الضعف الكوميدى إلى عنصر فى مأساة الإنسان ، وتتحول المتهمة فى نظر رفاقها الغرباء وفى نظر أهل العزبة أيضا إلى شهيدة.

وكم كنت أتمنى لو أن يوسف إدريس كتب خاتمة «للحرام» غير هذه التى كتبها ، أو لم يكتب خاتمة أصلا . لقد بدا كما لو كان يكفن قصة عزيزة ، بعد أن كفن عزيزة . وكأنه يختم على «أسطورة البطولة» قمقما ويلقيه فى أعماق البحر . ولكن ما البحر ؟ البحر فى أعماقه ، والأسطورة مازالت فى أعماقه ، لكنها تتلوى وتتعذب ، وتحاول التعبير عن نفسها بطرق أخرى.

وقد قلت فيما سبق : إن الكاتب يعيش أسطورته طول حياته . فهل تراه يعيشها فى أدبه فقط ؟ كلا ، إنه يعيشها في حياته أيضا وقد يعيشها بصورة مختلفة . ويوسف إدريس اليوم – لم أعد ألقاه إلا فى مقالاته – لايزال يعيش أسطورته البطولية ، بكل ما فيها من ضعف ، بكل ما فيها من قوة.

الأديب الحائر
بين الفلسفة والفن

سلخ من عمره - حتى الآن نيفا وأربعين سنة فى دراسة الفلسفة وتدريسها ، ولكنه مازال وفيا للشعر الذى غازله مدة قبل أن يبلغ العشرين ، ثم صرف الله عينيه وذراعيه عنه وإن لم يصرف عنه قلبه ، فهو لايزال يحن إليه ويناجيه كشأنه مع حبه الأول «العينين الواسعتين السوداوين» التي أتعقد لسانه فى اللحظة الحاسمة فلم يعقد حياته بحياته . والفلسفة عندى وعند أمثالى ممن يتملون طلعتها فى محفل الثقافة ويهابون الاقتراب منها بل أن يتأبطوا ذراعها خارجين «أو حتى أن ينحنوا لها مرة كما فى الأفلام : «تسمحين لى بهذه الرقصة !» عادة مفتاح تطمعك ولا تعطيك ، ولاتظفر منها بعد السهر والهدايا وشقاء العمر إلا بمواعيد كمواعيد هند صاحبة ابن أبى ربيعة ، ولها - مثل كل ذوات الجمال والدلال - وجهان : وجه إلى العلم حين تصاحب رجلا كأرسطو أو بيكون أو جيمس، ووجه إلى الشعر حين تؤانس رجلا كأفلاطون أو بسكال أو كامى ، ولها - فى جميع الأحوال - تعلق خفى بالسياسة ورجال السياسة . وقد وقع عبدالغفار مكاوى فى هوى الفلسفة وأقبل عليها جريئا غير هياب وتزوج منها مختارا غير مضطر فتعذب بها طول العمر ، ما

غضب منها ولا سلاها، ولكن فزعه كان دائما إلى الشعر وأخذ عن الوجود بين خاصة شريعة العشاق فى ذلك العالم الحافل بالأنماط والأزياء وهى أن «التفلسف» عوض عن «الفلسفة» ، كما أن الذات هى التى تصنع الواقع .

وكذلك استوت لعبدالغفار مكاوى فى حياته وأدبه شخصية فريدة هى مزاج من الحب والسخط واللذة والألم، والوداعة والغضب . لم يصطنع هذه الشخصية ولكنه اكتشفها فى ذاته . وجد بذورها كامنة فى نفسه فرعاها ونماها، «كل ميسر لما خلق له» . يقول عن طفولته الأولى – وهو يصف كتابته كلها بأنها «اعتراف طويل» : «ولدت ثالث ثلاثة ، وآثر ضلعا المثلث أن يتركا أضعفهم وأكثرهم هزالا بعد الشهر الثانى من ولادتهم . ولقد طاردنى الشعور بالذنب نحو الشقيقين الغائبين أو العاقلين ، منذ أن سمعت القصة من فم أمي وشقيقتى الكبرى . وعرف عنى التحول الرومانسى فى صباى بين قبور جبانة البلدة بحثا عن قبرى المسكينين ، وعن الشبر الباقى الذى أعده جارنا المقرئ واللحاد وليسع الجسد الثالث النحيل ، فشاء حظه أو مكره – سبب لايفهمه ولايستحقه – أن يبقى بعد المقرئ والأم والأب وشقيقين عزيزين أكبر منه».

«التكوين – الهلال ، سبتمبر ١٩٩٠ ، ص ١٧٨ ».

أصبح بعد ذلك استاذاً فى تعذيب نفسه، فهو يصور فكره وإبداعه بـ «الجحيم المحبوب» ، الذى لايفر منه إلى آفاق أخرى أرحب وأجمل إلا ليعود إليه أشد ما يكون وفاء له وتعازيا فيه ! .

ربما كنا «نصنع هذا الجحيم بأنفسنا» ، كما يقول ، ولكن هل ترانا نصبغه من العدم ؟ أليس «الانتحار الجماعى» - وهو وصفه لحالة أمتنا العربية - جحيما لمن يعى؟ فنحن لا نصنع الجحيم بأنفسنا إلا لأننا نتشبث بأوطاننا انتماء ، ونرفضها وجودا ، نرى قبورنا إلى جوار أخوتنا الذين سبقونا ، ولا ندرى كيف يمكن أن ينجنا المكر - أو أي شيء آخر لا ندريه - من مصير كمصيرهم . نحلم بالجنة - ولو كانت جنة متواضعة جدا - جنة تحترم فيها إنسانيتنا ونتمتع فيها بحرية القول والعمل - ونفيق على واقع مؤلم، ولذلك أصبحنا نخاف أن نحلم . يقول الناسك الصيْنى لأهل القرية : «آه يا أبنائى ، هل جربتم سحر الحلم ورعبه ؟ أن يغوص الإنسان فيه كما يغوص فى موجة طرية ناعمة ويفزع منه كأنه يتدحرج فى هاوية مظلمة ملعونة . أن يتشبث به بيديه وأسنانه ، وأن يخشاه ويفر منه كأنه برق ينذر بالصاعقة؟ أن يهيم فيه كعاشق مفتون يطوق بذراعه خصر معشوقته وينتفض خوفا منه كأنه قبضة جلاد قبل إحكام حبل المشنقة؟»

«القيصر الأصفر ، ص ١١٣».

الحلم والكابوس : مركب آخر من المركبات التى تتألف منها حياة عبدالغفار مكاوى ، ومنها يصوغ فنه ، ولعله أقرب من المركبات السابقة إلى الفن فكثيرا ما استلهم المبدعون أعمالاً فنية عظيمة من أحلام وقعت لهم - قصة كولردج مع مطولته المشهورة «كوبلا خان» مشهورة فى تاريخ الأدب- وإن كانت العلاقة بين الحلم والفن ذات وجهين: فهل يقلد الفن الحلم أو العكس ؟ إن الفن يحاول أن يضرب بجذوره فى أعماق العقل الباطن ، وهى مادة الأحلام ، ولكنه يأخذ منها بحساب وتقدير ، حتى الفن السيريالى له مصطلح جمالى يميزه عن فوضى الأحلام . ومن جهة أخرى قد يحلم الفنان أنه يكتب قصة أو يصوغ لحنا ، فكان الحلم يحاول تقليد الفن، ولكنه فى الغالب لايحسن التقليد، ولذلك قال توفيق الحكيم إن الحلم فنان ردىء ، وروى بعض الموسيقيين أنها كانت تخطر له أحيانا وهو يحلم أنغام يخيل إليه فى أثناء حلمه أنها رائعة ، ولكنه ينساها حين يستيقظ من نومه ، فأعد ورقا وقلما بجانب فراشه حتي إذا زاره ذلك الحلم ذات ليلة سارع بتدوين اللحن ، ثم نظر فيه بعد أن استيقظ فلم يجده شيئا . وأغلب الظن أن يد الفنان لابد أن تتناول الحلم بالزيادة والنقص والتهذيب والتثقيف حتى تصوغ منه عملا فنيا .

وإذا كنت أحب أن أتناول رواية عبد الغفار مكاوى القصيدة «الكابوس» («الدمعة الثالثة» من بكائيات) بشىء من التحليل باعتبارها

عملا متميزا بين مجموع أعماله وممثلا له فى الوقت نفسه ، فأنا لا أعدها مجرد «تدوين» لكابوس فعلى «ظلت غرائبه المختلطة تلاحقه فى اليقظة والمنام» كما يقول ، حتى «كان أن دونت الكابوس على الورق فى تسعة أيام لاهثة محترقة الأنفاس » فقد يتوهم الكاتب أنه لم يزد على أن «دون» الكابوس ، مع أن حالة استحضار الكابوس فى اليقظة تختلف عن حالة الكابوس نفسه أثناء النوم ، وحالة الكتابة تختلف عن الحالتين ، وأهم ما تتميز به الكتابة هو الشكل الفنى ، وهو متحقق فى الرواية وإن احتفظت بالكثير من تلقائية الحلم - الكابوس - بحيث أصبح لها شكلها الخاص القريب من الاعتراف . على أن هذا الشكل «النوعى» الخاص لا يلخص كل الصنعة الفنية فى الرواية ، فهناك صنعة الأسلوب أيضا ، وهو أسلوب مسجوع فى كثير من المواضيع ، وكأنه يستحضر جو «ألف ليلة وليلة» بما فيه من خوارق .

تبدأ الرواية بفصل عنوانه «هيجل فوق العرش» وتجرى السطور الأولى كما يلى :

«قصر مهجور ، يبدو كالنسر الهرم الجاثم فوق السفح ، يحتضر وحيدا من ألم الجرح . تحملنى قدماى إليه عبر صحار جرداء ، تحت سماء دهنها السحب السوداء . جحافل قطعان وديوش ذئاب ، سفن غرقى يهرب منها البحارة والفئران ويبكى الربان . خيل جامحة تسقط

فى الميدان . أقنعة الأبطال المهزومين، دروع تسقط فى الطين ، وملائكة تنفخ فى الأبواق، كلاب تنبح فى الآفاق ، ومواكب إنس وشياطين ، ترقص تركع تسجد للتنين . أدخل من باب القصر كأنى أدخل فى قبر ، يهتف صوتى يأتى من فوقى من تحتى أو ينبعث من الصدر : هذا قصر العقل المطلق . حدق فى عين الموت وحدق . فحياتك أن تلقى الخطر المحدق . تتحداه فتنجو من قبضته أو تغرق » .

« العقل المطلق ، يكاد يكون مرادفا لفلسفة هيجل ، كما يعرف كل من شدا شيئا . من تاريخ الفلسفة . وهيجل هو الجالس على العرش فى قصر العقل المطلق ، من حوله أشلاء وجماجم نخرة ، تختفى بينها عقرب «التجريد» التى لا يشفى لديغها ، لأن هيجل هو آخر الفلاسفة الكبار الذين حاولوا أن يقدموا تفسيرا شاملا للكون ، إذا استثنينا ماركس الذى لم تكن فلسفته ، فى جوهرها إلا قلبا لفلسفة هيجل ، أو تصحيحا لوضعها المقلوب فى رأى الماركسيين ، فقد قامت فلسفة هيجل فى جانبها الميتافيزيقى على فكرة المطلق ، أو الله ، وفى جانبيها المنطقى (الديالكتيكى) والتاريخى على فكرة التطور ، أى التجليات المتتابعة والمتناقضة والمتصاعدة للمطلق ، فجاء ماركس وأقام فلسفته على أن أصل الوجود هو المادة لا الروح أو العقل المطلق ، ومن ثم أصبح التطور الديالكتيكى عنده هو تطور النظم الاجتماعية القائمة على

علاقات مادية ، وليست مظاهر الحياة العقلية أو الروحية بعد ذلك إلا توابع أو «أبنية فوقية» مترتبة على تلك العلاقات المادية .

ولكن عبد الغفار مكاوى لا يتعالى على قارئه بأسماء الفلاسفة أو مصطلحات الفلسفة ، ويستطيع القارىء الذى لا يعنى كثيرا بالفلسفة أن يعبر على هذه الأسماء والمصطلحات ، وسيترتب فى وعيه شعور قوى بما ترمز له أوصاف القصر المهجور وما حوله وما فى داخله : فوضى الحياة اليومية وقسوتها ، التى نحاول الهرب منها ملتمسين العزاء فيما نسميه القيم الروحية ، ولكننا نجد أنفسنا نحدق فى الفراغ ، ونشعر بالعجز فنرتد إلى أحلام الطفولة ، ثم نجد أنفسنا آخر الأمر أسرى طبيعتنا البشرية ، ضائعين ممزقين بين شهوة الجسد وخوف الموت .

يتغير المشهد فجأة : بينما يفر الحالم من هجمة العقرب محاولا أن يلحق بالنادل الذى يحمل صينية عليها يمامة محمرة تزيد جوعه التهابا، إذا هو فى بهو فسيح أنيق ، وكأنه بهو فندق فخم من فنادق المدن الكبرى . وتبدأ خبراته فى ذلك الفندق بهجوم جنسى من إحدى المضيفات ، ثم سؤاله عن أوراقه ، وإذا هى قد ضاعت مع حافظته ، ثم يظهر صبى فى يده ناى ، يقدم الحافظة إلى الفندقى ، وحين يتبين أن بطاقة الهوية بيضاء لا تحمل صورة ولا اسما يهمس الصبى فى أذن الفندقى بكلمات يتغير مسلكه على أثرها من الرفض المهين إلى الترحيب الذليل .

إن الصبى صاحب الناى رمز واضح للشعر الذى سيصبح منذ اليوم رفيق صاحبنا فى تجاربه ، ربما استدرجه إلى الخطأ ، أو سهل له الوقوع فيه ، ولكنه فى أكثر الأحيان منقذه من الأزمات، ومواسيه فى الشدائد . وحين يتجولان معا فى أنحاء الفندق (الحياة) نشعر أننا قد ابتعدنا عن جو الحلم ومنطقه ، وأن القصة (الحلم أو الكابوس) تستحيل إلى ذكريات قريبة جدا من الواقع ، حتى لتبدو أشبه بالاعترافات : اعترافات تتمحور حول ثلاث نساء أولاهن تنقلنا من جو الحلم إلى جو الواقع : «ممدودة على الفراش كحورية خرجت من الماء – الشعر الكستنائى منسول حول رأسها بغير نظام ، والوجه الناصع البياض ، المشوب ببقع حمراء خفيفة ، يشبه وجه ملاك . وجه صغير شاحب كالهلال النائم فوق السحاب ، تشع منه براءة طفل عليل ، مسحوب إلى أسفل شبه مثلث جاد ، تشعر من نظرتك الأولى إليه أنك مدعو لحماية يتيم . والعينان ضيقتان ، خاليتان من التعبير ، والجفنان بلا رموش ، تنظران في بلاهة لا تعرف إن كانت مكرا أو سذاجة أو غباء . توشك أن تهتف حين تنظر فى بحيرتهما الآسنة : هل خلق الله ملائكة عميانا ؟ »

ولكن هذا المكر الأبله يغلب ذكاء الشاعر المتفلسف الحزين ، حتى يخرج من التجربة مضحوكا عليه . أما المرأة الثانية فتقدم إلينا من أول الأمر فى صورة واقعية تماما : «قصيرة ، رقيقة الوجه ، على عينيها

نظارة سميكة ، تسبقها ابتسامة تبرز أسنان الفك الأعلى الناتئة الى الأمام . جسمها الضئيل كجسم صبى لم ينم ، لا يتميز فيه صدر ولا خصر ولا ردف . والقدمان قصيرتان ، أقصر مما يسمح به جسم قصير . فى قدميها جورب أبيض كجورب التلاميذ ، ويداها الدقيقتان المتدليتان من ذراعين نحيلتين كأيدى عرائس الأطفال ، لا تتحركان إلا حين يصدر لهما الأمر من الدماغ ، الدماغ الضخم الذى يكسوه شعر أشقر قصير هو كل شىء فى هذا الشبح الأشقر . » وكأن الشاعر يريد أن يتجاهل أنها امرأة ، تريد أن تكون محبوبة مثل كل النساء ، فهو إذ يستجيب لعاطفتها نحوه ، ويحاول أن يتجاهلها فى الوقت نفسه ، يدعوها أمه الصغرى ! إلى أن تحين لحظة الوداع فتنهار كبرياؤها وتستسلم لمشاعرها المكبوتة .

وأما الثالثة فمومس فى ماخور ، تؤجر جسمها بالدقائق وتعطى الزبون حقه بأمانة ، وحقه لا يشمل اصطناع العاطفة . فليخرج الشاعر من مخدعها مدحورا ، يضرع إلى أله الحب : «يارب السهم النافذ والقوس ، هبنى أن أجد القبلة : كأسا تفرغ فى كأس ، عينا تغرق فى عين ، قلبا يدق فى قلب » ! .

يعود الصبى صاحب الناى إلى الظهور ، ومن هذه اللحظة يبدأ الكابوس الحق . وهو يتألف من مشهدين كلاهما مفعم بالشخصيات

والحركة . المشهد الأول عند شاطىء البحر ، يتوهم الحالم أن فيه الخلاص فإذا عنده ستة عمالقة سود غلاظ شداد ، وإذا هو قد طرح أرضا وبجانبه بقرة تمضغ فى سكون ، ويأمرون الصبى بأن يقرب مرآة من وجه صاحبنا ، فإذا هو شبيه بوجه البقرة . ويبقرون بطن البقرة فلا يسيل منه دم ولا تخرج منه أحشاء ، بل كتب ! ويقيدونه إلى صخرة - مثل برومثيوس فى الأسطورة اليونانية القديمة ، ويأتى نسر ضخم فينهش فى كبده ، ويتطاير ريش يحسبه من ريش النسر ثم يتبين له أنه يتطاير من كبده ! وينشق الأفق عن شخص « فى جلال أبولو وجماله ، كيان أسطورى عالى الجبهة ، شامخ الأنف كبطل رومانى ، منسول الشعر على الكتفين ، لا هو بالطويل النحيل الذى يشرئب عبثا للسماء ، ولا بالقصير السمين الذى تجذبه العناصر للأرض » . ويفك «البطل الشمس» أغلال صاحبنا ، ويبين له شأن النسر : إنه القلق الذى يدفع ذويه الى الإبدا ع ، فهذا الدم الذى يسيل من الجرح هو مداد الشعر . أما العمالقة السود الذين يشكوهم صاحبنا إلى منقذه فإنهم يعرفون أنفسهم إلى منقذه : «نحن خرجنا من هذا الصدر كما خرج النسر . نحن رؤاه ، هواجسه ، أحلام صباه ، ظنون الفكر . يأمرنا نصدع للأمر . عشنا معه فى السراء وفى الضراء وفى الخير وفى الشر . جعنا وظمئنا معه . ذقنا الحلو وذقنا المر . ليلا ونهارا ناديناه ودعوناه فى

الجهر وفى السر . انهض وتحدَّ القهر . وافتح عينيك وقلبك للشمس وألق بجسدك في البحر . حتى غضب علينا . نسى ملامحنا . ألقانا فى قاع البئر » .

ينصح البطل صاحبنا وضحاياه - جلاديه بأن يعملوا ، ففى العمل الحر خلاصهم جميعا ، فيخرجون فئوسهم وآلاتهم ويعطون صاحبهم فأسا ، ويشرعون في شق قناة ليحولوا الأرض الجرداء الى جنة . ولكن صاحبنا لا يحسن استعمال الفأس لأنه مثقف ، ميئوس منه. ولانه ما يكاد يفرغ من إعداد حفرة ، وإذا بقى قد أعدت له كى يدفن فيها ، ولكنه يجب أن يذبح أولا ، ويقهقه كبيرهم صائحا وهو يمسك برأسه ليذبحه : « رأس هش ! رأس هش ! » .

وأما المشهد الثانى ففى ساحة فى صنعاء ، وصاحبنا واقف بين الواقفين في انتظار موكب الإمام الذى سيظهر كرامة على الملأ . يصلى الإمام ويصلى كلبه وراءه . هذه هى الكرامة . يدخل صاحبنا فى جدال مع الإمام ويتهم بالكفر . وفى ساحة الإعدام يلمح زبانيته الستة إلا أنهم فى زى مختلف ، متمنطقون بالخناجر . وقبل أن ينفذ الحكم يرى حبه الأول - حلم الأول الذى لا ينسى - وقد ظهّرت لتلتمس من جلاديه أن يعفوا عنه . وتقطع أوصاله وهو ينظر فى عينيها . ثم يذبح السياف الشعر عن الرقبة ، ويسمع مرة أخرى : «رأس هش ! رأس هش ! » .

ويعود المنظر الى بهو العرش ، ولكن صاحب العرش نعسان !

وصاحبنا يخاطبه كلما تنبه ، كما يخاطب أصنام الحكماء المحيطين به حين تتثاءب وتفتح عيونها : يستنجد مرة ويلوم مرة ويعتذر مرة . ويقول له صاحب العرش ناصحا ، «لم تقفز من قمة حلم لتقع في هوة حلم ؟ عش يومك يا ولدى ... من بؤرة هذا الحاضر تبصر ماضى الأزمان ، وبعين الظاهر تجد اللب الكامن فى الأشياء وفى الأبدان . » ثم إذا بعاصفة تهز أركان البهو ، ويرى صاحبنا أمه ، يشكو إليها ضياع العمر ، فتوصيه بالصبر : «ستدور الدورة يا ولدى ويطل ربيع مفتر الثغر ، وتمر يداه على شجرتك فتخضر » .

ويدوى صوت غاضب : ليس لديه هوية ، لا اسم ولا عنوان . أفسد عقل صبى ساذج . أغوى المشرفة على الحمام ، وأساء لسمعتها ولسمعة هذا الفندق . فليطرد من حرم المطلق ! فليطرد من حرم المطلق ! لن نقبله حتى يصبح نفسه . حتى يتحقق بالسر الأكبر : كن إياك ومت لتكون ! .

وبينما هو خارج تلدغه العقرب .

***

وصفت هذا العمل ، كما وصفه صاحبه ، بأنه «رواية» . ولكننى قلت فى مستهل حديثى عنه إنه رواية لها شكلها الخاص . وأصحاب الحداثة

يتكلمون فى هذه الأيام عن أعمال أدبية (أو «نصوص» باصطلاحهم) لا تدخل تحت نوع من الأنواع ، ويسمونها «عبر نوعية» ، وأنا لا أحب الرطانة ولا المماحكة فى الاصطلاحات ، وأرى تصنيف الأعمال الأدبية – من أساسه – إلى أنواع أو مذاهب مقبولا حين يراد التعميم أو التعليم ، مخطئا أو خاطئا حين يطلق على عمل بعينه ، فلماذا نزيد الأصناف صنفا فوق الأصناف أو عبر الأصناف ؟ كل ما أريد أن أقوله هنا هو أن هذه الرواية صورة من صاحبها : عقله ومزاجه وتكوينه ، ومحاولة جاهدة مخلصة ليكون « هو نفسه » . ولكن هذا ليس كل شيء فى الفن . الفن هو أن تجد فى العمل الفنى صورة من نفسك أنت أيضا . ولن أسبقك بالحكم أكثر مما قدمته إليك من جمل وفقرات التقطتها من ثنايا الرواية . أما إن شئت أن أحدثك عن تجربتى فى قراءتها – وأنا اشترك مع كاتبها فى الشعور بالمتناقضات الكثيرة التى تتألف منها حياتنا ، ولكننى لا اشترك معه فى فلسفته المتشائمة ، ولا أدعى أنى أجاريه فى ميدانه الفلسفى أصلا ، وإنما رجل معنى بفن الأدب – ففى وسعى أن أقول إنى رأيت فى هذه الرواية ظل الفيلسوف على الفنان ، كما رأيت فى كتابه ، الذى يكاد يكون توأما لها ، وهو «لم الفلسفة» ظل الفنان على الفيلسوف. وربما جاز لى – من موقعى ناقدا للأدب – أن أقول بتشبيه آخر : إننى كنت أرى مفاصل الفلسفة وفقراتها بارزة فى جسم الرواية الجميل .

«أوراقى .. حياتى»

هل يمكننا بالكتابة أن نصنع شيئا ؟ سؤال يبدو غريبا ومهما ، كما يبدو أنه يهم الكتاب دون القراء . وإذا كانت فيه هذه الصفات الثلاثة فهو بداية سيئة جدا لمقال . فلنبدأ بالصفة الثالثة . فهل صحيح أن «الكتابة» عمل خاص لبعض الناس الذين يسمون أنفسهم كتابا ؟ هل يوجد «كاتب» لا يحاول أن «يقرأ» ما فى ذهنه، وما فى ذهنك أيضا ، قبل أن يحوله إلى رموز مقروءة على الورق ؟ وهل يوجد قارىء لا «يكتب» ما يقرؤه ، أو لا يعيد كتابته فى ذهنه، قبل أن يستطيع القول إنه «قرأه» فعلا ؟ ألا تراك تتوقف أحيانا أمام كلمة ، أو جملة ، ولا تستريح إلا بعد أن تضع لها مرادفا فى ذهنك ، وأحيانا عدة مرادفات محتملة ؟ صحيح أن الذين يتنقلون بين عملية القراءة وعملية الكتابة هم قلة من الناس ، ولكن الكتابة والقراءة لا تختلفان كثيرا عن الكلام والإنصات . من الناس من يميلون إلى الكلام ومنهم من يميلون الى الإنصات . والغالب أن أحسن المتكلمين هم من يحسنون الإنصات . كذلك يمكن أن يقال إن أحسن الكتاب هم أحسن القراء ، والعكس أيضا صحيح .

الكتابة والقراءة ، إذن ، كلتاهما كمال بشرى . والسؤال هل يمكننا أن نصنع شيئا بالكتابة يهم الكتاب الذين هم أيضا قراء ، كما يهم القراء الذين هم أيضا كتاب . ولكنه يظل سؤالا غريبا . فالناس يكتبون

ويقرءون منذ أقدم العصور . بل إن العصور التى سبقت القراءة والكتابة تسمى ببساطة : «عصور ما قبل التاريخ» ، عندما «لم يكن الإنسان شيئا مذكوراً «فهل» سألوا أنفسهم هذا السؤال ؟ وإذا كانوا قد سألوه وأجابوا عنه ، فلماذا نعيد طرحه الآن ؟.

لعل أقدم إجابة وأشهرها هى قولهم إن الكاتب يكتب لأحد غرضين إما أن يفيد وإما أن يمتع . ومن قديم أيضا حاول بعضهم أن يجمع بين الإفادة والإمتاع ، فنظم أمبادو قليس فلسفته شعرا، وكل الأنبياء – من وصلت إلينا كتبهم – صاغوا تعاليمهم أمثالا وحكما ، وابن مالك نظم ألفية مقاصد النحو بها محورية ، غير أن هذه التجارب كانت – غالبا – فاشلة ، فأصبحت الكتابة للإمتاع هى القاعدة ، حتى حين يستأجر الكاتب لترويج فكرة ما ، وكانت منزلة الكتابة وخطوط الكتاب تعلو وتنخفض تبعا لمزاج الجمهور الذى يحاولون أن يمتعوه ، أو حاجة الجهات التى تريد أن تستخدمهم . ولكنهم على كل حال كانوا أقل حظاً من المغنين والرقاصين والمهرجين ، الذين أقبل عليهم الجمهور بحماسة أكبر، ولذلك ضرب المثل بحرفة الأدب فى الفقر ، وشبه سواد عيش الأديب بريش الغراب – وضيق عيشه بشق القلم (وذلك طبعا قبل اختراع القلم الجاف) .

ولذلك يبدو السؤال غريبا ، هل يمكننا بالكتابة أن نصنع شيئا؟ فهذا ما صنعه الكتاب دائما ، ومازالوا يصنعونه . أساتذة الجامعات – مثلا

– يؤلفون الكتب ليفيدوا تلاميذهم علما ، وبعض هؤلاء الأساتذة يجنون من كتبهم رزقا حسنا ، ولكن بما أن الكتابة ارتبطت غالبا بالغرض الثاني وهو الإمتاع ، فإن هذه القلة لا يقاس عليها ، كما لا يقاس على القلة الأخرى ، التى تستطيع أن تنفذ إلى وسائل الإعلام الجماهيرية (ولاسيما) التليفزيون ، أو القلة الأخرى التى تحصل على الجوائز ، عن طريق إرضاء النقاد، والكتابة عند هاتين الفئتين وإن كانت – نظريا – كتابة فنية يقصد بها الإمتاع فهى خاضعة . لتوجيهات تفرض عليهم من الخارج. وتبقى الكثرة الغالبة ممن يكتبون ويقرءون يسألون أنفسهم .. هل يمكننا بالكتابة أن نصنع شيئا ؟ وكثيرا ما يكون السؤال غصة فى حلوقهم ، تدعوهم إلى أن يشيحوا بوجوههم وينصرفوا الى مشاغل أخرى، حتى بتنا نخشى على فصيلة الكاتبين القارئين من الانقراض ..

إذن فهو سؤال غريب حقا ، بل أكثر من غريب ، هو سؤال مؤلم وأما أنه سؤال مبهم أيضا ، فلأننا تركنا هذا الشىء الذى نتساءل عن إمكان صنعه بالكتابة تركناه دون تعريف أو تخصيص فإذا كانت الكتابة المقصودة بالسؤال خارجة عن نوع الكتابة العلمية التى يضطر التلاميذ الى قراءتها بل وإلى استظهارها من أجل كسب القوت ، وإذا كانت الكتابة القائمة بذاتها والتى نسميها أحيانا الكتابة الفنية ونصفها

أحيانا بأن الغرض منها هو المتعة الخالصة أو تذوق الجمال الأدبى قد أصبحت - أكثر من أى وقت مضى - غير قادرة على أن تقوم بذاتها فأى شىء بقى أمامنا حتى نصنعه بهذه الكتابة ؟

لعلى لم أحسن التعبير عن ورطة الكاتب المعاصر وهو القارىء المعاصر أيضا .. ولكننى تجنبت صياغة أخرى للسؤال يمكن أن تبدو اكثر حيادا وموضوعية ، ولكنها يمكن أن تفهم بسهولة على أنها سؤال إنكارى . ما قيمة الكتابة فى العصر الحاضر ؟

لا أشك فى أن هذا السؤال قائم دائما كالشبح فى ذهن كل كاتب قارىء فى زمننا هذا ، وأننا إذ نمضى فى الكتابة والقراءة إنما نفعل هذا وكأنه قدرنا الخاص الذى لا يمكننا الفكاك عنه، ولكننا فى لحظات اكثر اشراقا ربما قلنا لانفسنا اننا بالكتابة وليس بأى شىء غيرها يمكننا أن نصنع شيئا . مهما جدا هذا الشيء هو أن نعرف أنفسنا، إذا كان كثير من المفكرين ينظروننا بأننا نوشك أن نتلف كوكبنا الأرضى بحماقتنا وإصرافنا ، فما احوجنا أن نرجع الى الحكمة العتيقة التى كتبت على معهد الفن، والتى اتخذها شيخ الفلاسفة سقراط نبراسا لتعاليمه ، اعرف نفسك. أليس هذا اصل التكليف ، امتياز الانسان وبلائه ، جنسا واقرارا ، الأمانة التى اشفقت منها الارض والجبال وحملها الإنسان ، ذلك الظلوم الجهول ؟

فى هذا المنعطف الخطيـر من تاريخ الجنس البـشـرى ، لا مـفـر للإنسان من أن يزيح طبقات الظلم والجهل التى تراكمت فى داخله حتى يعرف من هو وما هو وأين يقف؟ هذه مهمة لا يمكنه أن يقوم بها إلا فرد، ولا يمكنه أن يقوم بها إلا حين يكتب ..

يكتب – أى كلمة مرعبة ! إذا كنت تكتب أى تقرأ . لتعرف نفسك فيجب أن تستعد لتلقى صواعق تنهد منها الجبال، الكتابة المعاصرة أكثرها وأجلها صورة أو أخرى من الترجمة الذاتية ولكن هذه الصور متفاوتة القيمة حسب قوة شعور الكاتب بفداحة مهمة الكتابة، والكاتب بشر عادى لا يتنزل عليه وحى من السماء ، فليس فى استطاعته ، ولا فى استطاعتك أن تكون دائما مشدود الحواس ولا قادرا على الغوص الى أعمق أعماق اللغة نفسها لا تساعدكما إلا على أقل القليل من ذلك . إذا وجدت الكاتب يشكو من استعصاء اللغة أو خيانتها فلا تظن أنه يتكلم عن الصنعة ، إنما هو يحاول أن يطهر اللغة من كل الشوائب التى تجعل مكاشفته إياك بالحقيقة الكامنة فى أعماقه، ومغامرته بمعرضها على حواسك الظاهرة فى كامل عريها وبراءتها ، أقل صدقا وأقل جرأة. وهنا يكون غالبا فى أحسن حالاته فمن هو الذى يجرؤ على أن يكون صادقا كل الصدق ؟.

الكتابة بهذا المعنى – معاناة حياة . «أوراقى .. حياتى» كم هو موفق هذا العنوان الذى اختارته نوال السعداوى لأحدث كتبها . وأهمها

جميعا فى تقديرى . إنه يتجاوز كل تصنيف شكلى للسيرة الذاتية حتى يصبح مشاركة حقيقية فى تجربة الحياة. وإذا كان فى هذه التجربة الكثير الكثير مما يخص نوال السعداوى - إنسانة وكاتبة - فإن الجواهر المضيئة التى تلتقطها وهى سائرة فى دروب الحياة توهمنا بأننا - حقا نملك فى أعماقنا كنوزا لم نكن نعرفها. من الذى لا يعرف نوال السعداوى كاتبة جريئة ومناضلة عنيدة فى الدفاع عن حقوق المرأة؟ من الذى لا يستطيع أن يقول ببساطة - ومهما يكن قليل الإلمام بالثقافة النفسية - إنها وهى الأنثى تطبعت بالكثير من الاخلاق التى تعودنا أن نربطها بالرجولة ؟ إنها تتحدث عن حلم الطيران الذى لازمها منذ الطفولة والطيران، فى التفسير الفرويدى - يعنى بالنسبة للفتاة الحلم بأن تصير رجلا .

ربما كانت هذه سمة خاصة فى تجربة نوال السعداوى النفسية ولكن من منا لم يقف أمام ، وجوده الخاص موقف التساؤل أو حتى الانكار ؟ من منا لم يشعر أن ما يراد منه شيء ، وما يريده هو من نفسه شيء آخر ؟ من منا لم يشعر أنه تائه بين شخصية يرسمها له الناس ، وشخصية أخرى يبحث عنها داخل كيانه ولايجدها ؟ من منا لم يشعر أن للأشياء حقائق لا تعبر عنها الأسماء، ولا يعرف هو كيف يسميها ؟ ولكن ليس كلنا يملك الإصرار على المعرفة ، التى لا تكون إلا

بالكتابة ، ومعاودة الكتابة مرة بعد مرة، وتجرع مرارة الفشل مرة بعد مرة قد تكون بداية الكتابة عند نوال السعداوى نابعة من شعور مبكر جدا بالفرق بينها وبين أخيها الذى يكبرها بعام واحد، ولكنها ستمضى أشواطا كثيرة فى محاولة اكتشاف الفروق بين الاشخاص والاشياء ، لأنها لا تريد ، فى النهاية ، إلا أن تحدد حقيقتها هى وسط التيار المتدفق من الأشخاص والأشياء والأحداث ، ولن تجد طريقة للإمساك بحياتها إلا من خلال أوراقها منذ كانت طفلة تنتقل مع أسرتها من القرية الى المدينة ، وتعيش تارة بين أهل ابيها من الفلاحين ، وتارة بين أهل أمها من الاتراك ، وتارة ثالثة بين أترابها من الفتيات فى القسم الداخلى بإحدى المدارس الثانوية الى ان دخلت الجامعة ومارست هواية الكتابة فى بعض المجلات الصغيرة لتصبح آخر الأمر كاتبة مرموقة .

«كنت طفلة لا أعرف شيئا عن القرية او المدينة . لا أعرف أنهما رغم الاختلاف فى كل شىء يتفقان فى شىء واحد، شىء لا أعرفه بالضبط .. أحسه فوق جسدى قشعريرة . لقد ولدت انثى فى عالم لا يريد إلا الذكور .

«هذه الحقيقة كانت تسرى فى جسدى مثل قشعريرة البرد أو ربما هى قشعريرة أخرى غامضة مثل الموت كنت أمسك القلم واكتب الحروف . أتركها تعبر عن نفسها دون فاصل بين الحرف والحقيقة . لكن الكلمات

فوق الورق لم تكن أبدا هى الحقيقة: صراع لم يكن ينتهى بينى وبين الكلمات بدل أن تكون الحروف أداة القتال تصبح عازلة بينى وبين الأشياء .

«أحيانا كنت اكسر القلم» امزق الورقة . اتوقف تماما عن الكتابة ، سرعان ما أعود اليها كما تعود الطفلة الى حضن الأم. الكتابة فى حياتى مثل حضن الام . مثل الحب يحدث بلا سبب، ومع ذلك لم أكف عن البحث عن السبب لماذا اكتب ؟ لماذا قضيت عمرى اكتب القصص والروايات ؟ ربما كنت اريد شيئا . أن أرسم للعالم من حولى صورتى الحقيقية ، تلك التى يطمسونها بصورة أخرى أن اجعل الطفلة الصامتة فى أعماقى تنطق» . ص ٢٩ .

وقد كتبت نوال السعداوى كثيرا واستطاعت بالفعل أن تعطى صورة من نفسها غير تلك التى حاول مجتمعها أن يطمسها بصورة أو بأخرى ولأنها امتلكت جرأة البحث وجرأة الكشف أصبحت هذا الصورة التى اعطتها عن نفسها وعن بنات جنسها معروفة ومقروءة على نطاق واسع فى العالم العربى وخارجه . ولكن هل هذه الصور التى اعطتها هى صورتها الحقيقية؟ إن الباحث فى أعماق نفسه لا يمكنه أن يكون مبرأ تماما من تأثير العالم المحيط به . ربما كان البحث عن الذات نوعا من رد الفعل ، نوعا من الدفاع عن الذات. وهنا يمكن أن تخرج الحقيقة

مشوهة إلى حد ما هل الحقيقة التى نبحث عنها فى داخل نفوسنا تعنى محاولة لإثبات الذات أم اننا يمكن أن نظل نحفر ونحفر حتى نصل الى حقيقة أخرى مناقضة وهى إفناء الذات ؟ وإلى أين وصلت نوال السعداوى فى بحثها ؟

إن الصورة التى ينجح الكاتب فى إعطائها عن نفسه قد تصبح اكبر عائق بينه وبين حقيقة نفسه . لعل البداية هى دائما نوع من مركزية الذات - هذه المركزية هى بداية الوعى عند كل انسان ولكن هذه المركزية يمكن أن تحول بينه وبين الرؤية الصحيحة (والصحة دائما نسبية) لما حوله . وهنا يصبح انعكاس الاشياء علي نفسه مضللا . يتوهم انه مركز الكون، وإذا تمكن من هذا الوهم فإنه لا يصبح مغتربا عن العالم فقط ، بل عن نفسه أيضا.. هذا هو الخطر العظيم الذى يتربص بكل كاتب، ولا أحسب أن نوال السعداوى قد نجت منه تماما . إن المطابقة التى حققتها بين ذاتها وبين هموم المرأة فى وطننا قد أنستها - مثلا - أن للرجل هموما مشابهة «الختان» مثلا يبدو للطفل الذكر - الذى يخفى عن أهله حقيقة العملية - عدوانا مقصورا على ذكورته إن القرابة الحميمة بين البنت وامها لا تقابلها قرابة مماثلة بين الابن وأبيه. قد تكون محنة الإنسان فى هذه الدنيا واحدة ، سواء أكان ذكرا أم أنثى .

يمكننى أن أذكر امثلة كثيرة لطغيان «مركزية الذات» ومع ما يتبعها من المطابقة بين الكاتبة وقضية المرأة فى كتابات نوال السعداوى ، وفى هذه الاوراق على الخصوص . إن هذه المركزية تتحول فى أحيان كثيرة الى انطباعية مسرفة. إنها – مثلا تجعل ارتجاج التاكسى حين يقع فى حفرة ناتجا عن خفقة قلبها (ص١٢١) وهناك قدر كبير من المعلومات التاريخية الخاطئة التى يمكن أن يحصل عليها القارىء من كتاب نوال السعداوى . لم يكن للمليم ، مثلا تلك القوة الشرائية الهائلة التى تصفها ص ٥٤ . وبقدر ماتبتعد نوال السعداوى عن واقع القارىء العربى أو القارئة العربية نراها تقترب عامدة من قرائها الأجانب حين تتحفهم بنبذ عن عيد الاضحى أو عن هجرة الرسول ، لأنها تعلم أن الكثير من لا يبحثون فى أدبنا عن قيمة فنية، بل عن قيمة اثنوغرافية .

ولكن القارىء الغربى يغتفر مثل هذه المبالغات لأن نوال السعداوى تكتب دائما بتلقائية مدهشة – أو هكذا يشعر، رغم تاريخها الطويل فى ترويض اللغة . إن حركات راقصة الباليه تبدو لك خفيفة رشيقة كطيران الفراشة، ولكن تلقائية نوال السعداوى فيها أيضا الشىء الكثير من مدرسة . ايزادورا دنكان. وفى اندفاعها هذا لا يهمها احيانا أن تعطى من نفسها صورة مناقضة لتلك الصورة التى نجحت فى تثبيتها فى اذهان الناس. إن هذه الصورة لا علاقة لها بالتصوف مثلا ، ولكننى لم أقرأ تعريفا للحب أكثر صوفية من قولها ص ١٨١ .

«لم يكن الحب يرتبط بنوع الجنس. كـان نوعـاً أخـر من الاحـتـيـاج يرتبط بنوع الإنســان ، أو الإله الذى كنت أبـحث عنه فى طفـولتى دون جدوى .

وبهذه العبارة الجميلة أحب أن أختم مقالى ..

بـين الفكر والعمل

يدخل الكاتب إلى الصحـافـة عـادة من طريق الفكر أو من طريق الأدب. يبدأ بكتابة القصة أو بكتابة المقال، ويكتشف نفسه فى إحداهما ولديه ما يشبه قرون الاستشعار، فهو يتحسس ما تحدثه كتاباته من تأثير فيمن حوله ، قد تكون دائرة التأثير محدودة أو واسعة ، وقد يكون التأثير مفاجئا أو منتظرا ، ولكنه يعرف قدراته واستعداداته ويختار طريقه من خلال هذه الاستجابات .

وسيكون اختياره «للصحافة» أى للكتابة اليومية أو الاسبوعية أهم هذه الاختيارات .

فالصحافة تشده الى الواقع المتغير . وتجبره على التعامل مع القوى التى تحرك هذا الواقع ومن ثم يدخل الفن أو الفكر اللذان بدأ بهما فى حوار دائم مع الواقع المتغير. وربما تحول الحوار الى نزاع أو صراع ، وربما انحاز الكاتب الى جانب دون آخر . يقول لويس عوض فى حديث مع أحمد بهاء الدين :

«كثيرون من أدباء مصر يفهمون التزام الأديب والأدب للحياة فهما خاطئا .. إن بعض الأدباء يفهموم من هذا أن الأديب يجب أن يكتب فى السياسة المباشرة اكثر مما يكتب فى الأدب ، بل أنهم حتى فى الكتابة السـيـاسـيـة يتكلمـون فى الجزئيـات ولا يرتقـون إلى مـسـتـوى الفكر

السياسى ، ذلك أنهم يفهمون الالتزام على أنه الارتباط بمجرى الحياة اليومية وجزئياتها فى حين أن الأديب ، بل والمفكر السياسى. مع التزامه برسالته الاجتماعية، ينبغى عليه أن يتعامل دائما مع الكلمات المستمدة من جزئيات الواقع ، فينظر للأمور من بعد ، وبدرجة من الانفصال ، تمكنه من رؤية الصورة فى مجموعها .

لويس عوض هنا يتحدث كأديب ومفكر ، وكأستاذ جامعى أيضا ، مع أنه قضى الشطر الاكبر من حياته العملية فى الصحافة ولكن هذه كانت طريقة لويس فى الجمع بين الطرفين، وكانت لهذه الطريقة آثارها وأخطارها . أما أحمد بهاء الدين فكانت له طريقة أخرى اشتركت فى توجيهه اليها دراسته القانونية، وتكوينه الشخصى ، واتجاهه المبكر إلى احتراف الصحافة عندما كانت ثورة ٥٢ فى بدايتها ..

الفكر والعمل

ومع أن البدايتين - عند لويس وبهاء - لا يفصل بينهما إلا بضع سنين ، كما أن الفاصل بينهما فى العمر لا يعدو بضعة عشر عاما، فإن هذا كان يعنى الشىء الكثير فى تلك الفترة بالذات، كان لويس قد نشأ فى مناخ الليبرالية المصرية وانطبع به طوال عمره، أما بهاء فقد تفتحت مواهبه وسط خليط مضطرب من الايدولوجيات : الفاشية ثم الماركسية ثم القومية واخيرا الاسلامية لم يكن من الصعب عليه أن يرفض الأولى

حتى وهى تتخفى تحت قناع الدين، ولكنه وجد من الضرورى والمستقبل جميعا ، ومن المنظور الوطنى والإقليمى والعالمى فى نفس الوقت ، كلها تحتم هذا الجمع . ولم تكن هذه هى مشكلته الوحيدة . كانت المشكلة الكبرى- والعامة - أن التغيرات نحو الاشتراكية والقومية فى مصر سارت بسرعة مذهلة ، وكان لهذه المشكلة العامة جانبها الخاص الذى شعر به أحمد بهاء الدين كما شعرت بها القلة الأكثر وعيا فى مصر والعالم العربي، وهم قراؤه الذين لا يعدلون به كاتبا سياسيا آخر - هذه القلة الواعية كانت موزعة بين الفكر والعمل .

قد يقال للوهلة الأولى : إن الفكر والعمل لا تناقض بينهما ، بل هما متكاملان . هذا كلام صحيح من الناحية النظرية فقط ، أما فى منظور الواقع - ولا سيما واقع مصر فى الخمسينات والستينات - فهو بعيد عن الحقيقة أشد البعد، لم تفلح حتى النظرية الماركسية فى إزالته !

ولا أيضا دراسة ستالين لمشكلة القوميات من باب اولى ! فهل كانت «الظروف المادية» في مصر فضلا عن غيرها من أجزاء «الوطن العربى» مهيأة لقيام اشتراكي؟ وهل كان توحيد الشعوب العربية فى قومية واحدة يشبه من قريب أو بعيد ، احترام القوميات المتعددة داخل «اتحاد سوفيتى» واحد ؟ كان على «المنظرين» فى ظل نظام عبد الناصر ، أن يبحثوا عن حلول أخرى، ولكنهم كانوا دائما يشكلون نظرياتهم بطريقة ارتجالية ، لأن العمل كان يسبقهم دائما ! وكان أحمد بهاء الدين

يساهم احيانا فى تشكيل هذه النظريات ، ولكنه كان فى أكثر الأحيان ينتقد ما فيها من مظاهر التعجل والارتجال .

الانبهار بعبد الناصر

ولعله كان – فى جانب عميق من نفسه – ميالا إلى رأى لويس عوض ، ولكنه كان – بحكم عمله الصحفى – يشايع العمل . وربما وجدناه فى معمعة هذا التناقض بين الفكر والعمل، ينظر إلى «المفكر» على أنه المؤثر الأول فى حركة التاريخ ، فيقول : «إن الصراع العالمى الضارى الذى نعاصره الآن يحتدم، اكثر ما يحتدم، بسبب الخلاف بين المذاهب والنظريات الصحيحة هو، الشرط الأول لنجاح أى تحرك سياسى – ولكنه – من ناحية أخرى – مبهور بالإنجازات الرائعة المتلاحقة التى حققها عبدالناصر . ولهذا يكتب :

«البطل يهتم (بالعمل) قبل أى شىء آخر . يهمه أن يصنع العمل المناسب قبل أن يبحث عن منطق يبلوره ويفلسفه. لذلك كثيرا ما نجد البطل التاريخى يختلف مع أذكى مثقفى عصره، ويتفوق عليهم، لأنه «يصنع» و«يخلق» فلسفة أنسب للزمن من الفلسفة التى «يؤلفها» مثقفو عصره ! فالمثقف من حيث لايشعر – وبالرغم من إرادته – يستخدم منطق الحاضر الذى تربى فيه ، لا منطق المستقبل الذى لم يوجد بعد، والذى يصنعه البطل!».

ليس المهم هنا أن نناقش هذين الرأيين ، لنثبت أن أحدهما صحيح والآخر خطأ ، أو لنجمع بينهما بطريقة من الطرق ، ولاينبغى أيضا أن نفسر اختلافهما باختلاف المناسبتين ، فالكاتب المسئول لايغير فكره - ولاسيما فى هذه القواعد الأساسية - تبعا لاختلاف المناسبات، وقد كان أحمد بهاء الدين - بلا أدنى شك - هو هذا الكاتب المسئول .

إنما نقول إن اتهام أحمد بهاء الدين للمثقف هو اتهام لنفسه!

ولعلها بداية التمزق الذى يعيشه المثقفون المصريون حتى اليوم!

وقفة قبل المنحدر

هذه سيرة ذاتية ، هكذا يصنفها الناشر ، أما الكاتب نفسه فموقفه منها ملىء بالشك والحيرة ، بل بما هو أكثر من الشك والحيرة «شأنه فى معظم ما يكتب» يقول عنها : لم يكن من الممكن أن أفكر فى «الشكل» أكثر مما فكرت ، هى قد تكون رواية ، أو اعترافا أو أجزاء من سيرة ويقول عنها أيضا : «هى أوراق حقيقية كان من الضرورى أن تكتب لأنها كانت البديل الوحيد للهروب مع أى شيطان أو للانتحار».

. المهم أنها مؤطرة فى العنوان نفسه، بالعامين ١٩٥٢ و ١٩٨٢ وهما عامان تاريخيان ، فالبداية بصرف النظر عما تقوله أوراق النتيجة اليومية، هى حركة الجيش فى ليلة ٢٣ يوليه، وما أعقبها من رحيل الملك مع غروب يوم ٢٦ يوليه ، ونهاية الحقبة التاريخية هى العام الجديد بعد

حادث المنصة يوم ٦ أكتوبر ١٩٨١ ، الذى وافق عيد الأضحى وعيد النصر . ومن المسلم به فيما يشبه الإجماع ، أن ما بعد ذلك تاريخ جديد.

هذه الأعوام الثلاثون ظفرت بعدد لايحصى من الكتب ، وغالبتها نوعان : مذكرات أو ذكريات شخصية كتبها أشخاص كانوا يوما ما على مسرح الأحداث «حقيقة أو ادعاء» وكتب مصنفة من روايات «ولا بأس بأن تتضمن قليلا أو كثيرا من الإشاعات» جمعها كتاب صحفيون ونشروها على هيئة ريبورتاجات مطولة. بقدر ما يتضمن النوع الأول من افتخار أو اعتذار ، يتضمن النوع الثانى ألوانا من التهويل والمبالغة ، فالغرض فى الحالتين هو التأثير فى القارىء لا بيان الحقيقة أو البحث عنها. ومهما تكن حقيقة المرحلة «التى لم يتجرأ مؤرخ حتى الآن على الاقتراب منها» فإن حقيقة من نوع آخر تصدمنا - أكاد أقول تصفعنا - كل يوم ، وهى أن جيل المثقفين المصريين الذين تقع أعمارهم بين الخمسين والستين، أى الذين يقع عليهم بحكم الطبيعة وحكم التاريخ عبء قيادة البلاد ، لايزالون غير قادرين على استعادة توازنهم بعد سلسلة طويلة من المفاجآت التى تلقتهم وهم فى غرارة الصبا، ولم تغادرهم إلا هياكل بلا روح: من حلم الحرية «قصير الأمد جدا» إلى حلم القومية الاشتراكية إلى نكسة ١٩٦٧ إلى ثورة السادات التصحيحية

التى انتهت به صريعا أمام عيون جيشه فى قلب الاحتفال بذكرى النصر الكبير ، ولم يكن «حشيو» تلك التغيرات الكبرى هدوءا ولا استقراراً، من الوحدة المصرية السورية وارتجاجاتها فى العالم العربى كله إلى سقوط الوحدة، ومن حرب الاستنزاف إلى موت جمال عبدالناصر وما أعقبه من صراع على السلطة.

هذه «الحقيقة» على الأقل يجب أن تكتشف وأن تعالج . هذا الجيل المريض بالخوف من كل شىء والشك فى كل شىء ، الذى يعمل فقط لأن مشكلات كل يوم لايمكن أن تترك بدون حل ، أى حل ، يجب أن يبرأ من أمراضه كلها ، أو على الأقل من أخطرها ، لأن الجيل القادم قد يكون أقل قدرة على مواجهة قضايانا المصيرية .

وليس فى مقدور أحد أن يعالج أمراض الجيل إلا الجيل نفسه، جيل المثقفين المهمشين الذين بدءوا – الآن فقط – يشعرون بمسئوليتهم حتى عن تهميشهم . ومن هنا أهمية هذه الأوراق التى يقدمها علاء الديب ليقرأها أبناء جيله على وجه الخصوص ، أولئك الذين عانوا معاناته ولكنهم لايتكلمون . يقول علاء وهو ينهى أوراقه:

«الازدواج» قضيتى الشخصية إنها ليست مسئولية الدولة أو النظام إنها قدرى ومصيرى . لقد كبتت الحريات أوقاتا طويلة .. كذلك يفعل أى نظام وأى ثورة ، وأى دولة . ولكن التشوه الذى حدث كان مسئولية «المثقف» . إنه يكمن فى نكوصه ، وعجزه عن أداء دوره ! أمسكوا «هم»

المثقف من يده التى تؤله ، من انتهازيته وطموحه المريض ، أو من آماله الغامضة بأن يصل إلى تحقق سريع. تعودنا على تزييف «عملة الكلام» على قول الشىء ونقيضه. تاجرنا حتى بالإيمان والعقيدة وفقدنا الوعى ثم استعدناه.. وعدنا نفقده من جديد ».

هذه الأوراق التى كتبت قبل اثنتى عشرة سنة ، تنشر اليوم لأن الحاجة إليها ، فيما احسب ، لاتزال قائمة . قد يحتاج الشفاء إلى وقت ولكنه آت حتما ، ثم يتلوه السؤال الكبير «وماذا بعد؟».

إن ما ينتهى إلى الذاكرة لايصير يقينا ، فما كان صائر إلي كون آخر متجدد غير منته، وعبر الزمن قلق الأوراق القديمة باصفرارها المدهش والقادر على الاحتفاظ فى قلب هشاشتها بأسباب الآن . هى الباعث للوجد الدافىء وتساؤلات لا تفرغ من النفس الجوالة فى الحروف المخطوطة على هوامش مواقيت ولت تواريخها وبقيت خوافيها ترتجف بالحياة الكامنة فى متونها ، ماضية إلى «الآن» الحاضر النافذ فى الزمن العابر ، يحمل أسرارها الحية وفيض حصولها فى قلبه.

وتأخذنا السرائر – أسرار العالم المستعاد – إلى أماكن تشى أشياؤها بالكون الضام لها . وتحيلنا شخصياتها إلى أرواح هفت ذات مساء أو نهار ، فى سماءات الظل المتدثر بالأسوار والرغبات الغائرة للوجود الفرد ، وتحوم فى التباريح الصادرة عن حروف الكوبيا الباهتة على هوامش متن عتيق.

خطوط ، شخبطات ، أحجبة ، أوتاد ، نظم ، قصائد ، أوراق ، نقوش ، وشم ، رسم ، حروف ، وكلام ، شعر ، حفائر ، ومتون. مفردات تكشف عن نبع الذاكرة ومصدر حيوية النص المطروح، كإعادة خلق ، لنص قديم مغاير ، تقنية أجاد فيها صاحب المرايا المتاهات «بورخيس» ، ولكن «السرائر» ليست المرايا وبجرأة يمكن القول إن «المرايا» ليست السرائر فسحر الأشياء واسطوريتها عند «بورخيس» تتأسس على تارخيتها وعمق دلائلها الذاتية حيث تبدو وكأنها تفعل لا يفعل بها ، والنص القديم الملغز هو ما يحرك البشر ويذهب بهم إلى أسفار وعوالم ما كانوا يذهبون إليها لولاه، وفى «السرائر» الشخص هو المستدعى للنص والفاعل بالشيء ومانحه القيمة ، وتظل العلاقة مرهونة بالشخصية بالإنسان، وتحدد العلاقة لا بفاعليتها المستمرة فى الزمن والمتطورة ، بل بلحظة تاريخية ، ثرية الدلالة والإيحاء ، عميقة الشعور فائقة الوجد لحظة واحدة ولكنها باقية ، لا كنقطة في سلسلة متعاقبة الأحداث ، بل كحالة مكتملة ، غير واضحة ، أو محددة وتستمر كذلك كحالة واحدة ، لا ينبنى عليها ، ولا تتكرر مثل دهشة أولى ، أو شهوة أولى.

ومثل حالة وجد لحظة وجود خالصة الزمن، يكون على النص أن يحوى مبررات وجوده، وثرائه الخاص . فالحدث لايمضى إلى أفق ، إلى ما بعد بل إلى قلب، جوانية ، مشكلة فنية تحتاج إلى حل، يحقق للنص

قدرته على التماسك والإشباع ، فهل يشحن عناصره بالمعانى ويغوص إلى أكوانها الخاصة ، فيغوص ثقلها وعمقها تحددها الزمنى ، أن نحيط وجودها بغلالات الألغاز ونحيل كيانها إلى تساؤل محير فتظل تشغلنا؟ تدلنا «السرائر» إلى سبيلها فتضع عناصرها دوما موضع الإبهام والشك المتساوى الاحتمالات، والتساؤل:

«أكل ما كتب فيها رضى باكتمال ما؟»

«نظم المكان ١٤»

«إلى أى شىء نظر الآن؟»

«نظم المكان ١١»

«ومع ذلك لا يقوى على إحجام عينيه عن النظر إلى مالا يراه»

«نظم المكان ١٤»

فى دخوله وخروجه من هذا الباب تتجاذبه أمكنة عديدة يعده كل منها بدرج أخير يصعده – هو أم من – حاملا الأسماء كلها»

«ملاقاة ٢١»

«عند عودته إلى البيت يكون نسيانه راسخا فى داخله ، ربما يتذكر لكن شيئا – منذ كم من السنين – يظل منسيا».

«قيد ٥٥»

«صار كل ما يفعله – وإن غمض قربانا مبذولا»

«مغادرة ٥٦»

«تواجهوا : من البادىء ؟»

«صوت ٧٠»

«أكان ظله بين هذه الظلال حينما أشار إلى؟»

«وريقات ٧٣»

«أتسكنها منذ زمن ؟ – لا أعرف – بدؤها ومنتهاها ممتزجان دوما».

«وريقات ٧٤»

تلك هى سمة أسلوبية تنتهجها «السرائر» ، تذهب بنا إلى رؤية فنية فى معظمها – تعتقد أن ليس للنص الأدبى أن يبوح بمكنوناته أو أن يكون سهل المنال ، مكشوفا طيع المعانى ، وإن للملتقى أن يظل حائرا مندهشا ، غير مستطيع الخلاص مما يواجهه ، ذلك النص الذى يرى – كما يعبر من الوجهة الشكلية – أن لايقين – فالشىء هناك ولكنه لا يرى والفعل حاصل ولكن الشك يحيق بحصوله، ولكنه يرى على النحو الأقرب لرؤيته أن ليس ثم تحدد ، «كثرت التفاتاته اليوم وفى كل مرة ينتبه على تملية شئ يثق أنه لا يراه »

«نظم المكان ١٣»

وتأخذ المسألة أحيانا شكل اللعبة الممتعة والسهلة ، فتظل حالة الإبهام والإلغاز طافية على مسطح النص لاتتجاوز التشكيل اللغوى، ومع ذلك فإنها فى «السرائر» تبدو مثيرة.

والعنصر الأكثر حضورا في «السرائر» هو الشخصية ، فالإنسان هو مستقر الذاكرة ، ومصدرها ، وهو موطن حالات الوجد ، والجائل فى الأزمان ، والعابر بالأماكن ، وهو الأنا المدركة لذاتها ، وللآخر. الإنسان الحائز لوجوده فى وهلة تذكر ، أو مشاهدة ، أو مناجاة ، أو تساؤل ، الإنسان الفرد الساكن الخارج، المفعم الداخل بأشجان علائقه بأشياء العالم، العالم المحدود بحسه، والممتد إلى أفق ذاكرته ، والمخطوط على أوراق التقاها.

إن الشخصية تفعل - شعوريا - ذهنيا ، أو نفسيا . إنها المساحة التي تحفل بتلك اللغة ، والأشياء . إنها تقترب من الصوفي الذى يعانى مدارات الاتصال بعالم لا يراه سواه، وجزاؤه التحول من جزء إلى كل ، ولكنها لا تصل إلى قدر اتساع عالم الصوفى الرحب حتى يكاد يشمل الكون بأربابه ، فتقف عند حدود حسها ، ما تراه وتلمسه وتقبضه بين يديها ، وينعكس فى لمعة إبصارها وتناوش تخوم العامل من حولها ، فلا

تعانى إلا ما يمس ذاتها المفردة ، غير آبهة أو متذكرة لركامات من الأشياء الأخر والهموم المحيطة ربما لم تشغل صاحب «السرائر».

ربما نجحت بعض حالات التحويل الأسطورى للشخصية فى «السرائر» ، ولكنها استقرت فى محاولات أخرى عند أطراف الرسم اللغوى وإن صنع بجمال وإجادة.

وإن كانت الشخصية هى المحور البنائى الأعظم أهمية، فإن اللغة هى العنصر الأكثر حضورا فى نصوص «السرائر» وهى لغة ثرية ووفيرة حازت على أصالة اتصالها بتراثها ، فغنمت من مفرداته الكثير ، واستلهمت بعضا من أسراره .

ولأنه شكلت لحظات ، ولم تذهب إلى التعبير السردى المستطرد زمنيا ، جاء إيقاعها تجريديا ، ربما ليس تام السلاسة ولكنه الأنسب لحالاتها وموضوعاتها تلك الومضات المبهرة، فراوحت بين جمل السرد المتبوعة بجمل تساؤلية: «أعادت له الأشعة المتسربة من الشباك طباشير ابنه وقد شغل به أجزاء كبيرة من حوائط البيت . متى حدث هذا ؟

«مواقيت ٣٠»

وكذا التساؤل المتبوع بسرد يشوبه الشك ، فتساؤل ، فتذكر ، فمناجاة ، أساليب متعددة لبناء الجملة تراوح فى الفقرة الواحدة، وعلى

طول النص ، وهو أسلوب يوافق تماما حالة التردد والشك والإبهام التى تسعى «السرائر» إلى إرسالها للملتقى.

وربما عبر هذا عن رؤية فنية – حيث الهم الأكبر فى «السرائر» حرفى يعكس انشغالا بقيم الكتابة وطبيعة النص الجديد – وإن عبرت بالطبع عن انشغال ما بالعالم وموقف منه وإن بدا هذا الأخير خافت الضوء ، وهامشيا .

ويجىء التراث فى «السرائر» بشكل متميز وحيد وإن كان محدود المرجعية إلى جانب بسيط من جنبات الكون التراثى المترامى الأطراف، وتتناص «السرائر» مع الكتابات التراثية، لا عن طريق استعارة تراكيب بعينها ، ولا باستلهام موضوعاتها بل باستعارة مفرداتها وإعادة غزلها لتدخل بعد ذلك فى نسيج يخدم بقوة الحالة السائدة فى النص ، فتحقق للمفردات بذلك وجودا جديدا ومعاصرا لم يحلنا مباشرة إلى أصولها القديمة بل جعلنا نستقبلها بالشكل الذى قدمته النصوص لنا ، وأول ما نراه من ذلك هو عناوين النصوص ، بدءا من عنوان الكتاب نفسه «السرائر» بالإضافة إلى المفردات الصوفية الطابع والمشغولة بدقة فى النص المعاصر ، فجاءت مثيرة للشجن ومضيفة لعناصر النص ثقلا فى تجليها ، وعمقا فى وجودها .

وعن بنية النص في «السرائر» فإنه يتبع منهجا يعبر عنه بشكل واضح ومباشر ذلك المقتطف الذي يجيء في بداية الكتاب «قيل في الوشم إن كانت الصورة ثابتة الهيئة قائمة الشكل حرم وإن قطعت الرأس وتفرقت الأجزاء جاز» ورغم الدلالة الدينية للمقتطف فقد استفادت منه «السرائر» على نحو فني وأدبي ، وهو ما سبق وعبرنا عنه حين تحدثنا عن الرؤية في «السرائر»، وهو نفس المنهج الذي اتبعته اللغة في بناءاتها وهو ما يخالف الرأي التقليدي الذي ينظر إلى النص كخط واحد متصل الأجزاء ، تؤدي كل جملة فيه إلى ما بعدها بحسب منطق التتابع الزمني.

أما هنا فالنص مجموعة من الوحدات البنائية الصغرى تترابط معا بحسب الحالة الوجودية أو الشعورية أو النفسية السائدة أو هذا على الأقل ما حاولت «السرائر» فعله ، وإن جنحت في بعض النصوص إلى وضع هيكل حدثي ثابت تتناقل عليه الفقرات اللغوية بأنماطها المتغايرة كما في «ملاقاة» و «هو» و «ريقات».

وتلك تقنية التصوير التجريدي والموسيقى المرتجلة الحادثة عن هوى عابر ، وهو الأقرب إلى حالات الذكرى المارقة في الذهن في لحظة حادة موجعة أو مبهجة . تلك اللحظات التي تقتضيها «السرائر» وتحطها برفق حية في نصوصها .

ولعل من مميزات نصوص «السرائر» تلك النهايات الجميلة لمعظمها فمثل هذه الكتابة تعطى غالبا إحساسا بالدوران ، إنها تبدأ وتستمر لتصل إلى بدايتها مجددا ، ولكننا هنا نجد نهايات لا تعود بنا إلى البداية الخالصة للنص بل توحى ببداية جديدة وإن لم تكن منفصلة عما صار.

«ابدأ فى السير وأنا أسمع صرير الأبواب وهى تفتح ، واجد الرقعة بقطعها تحاول إكمال اللعبة» «وريقات ٧٦»

«وجوه لا تنتهى تومى إلى الشعرى المنفلت» «نداء ٨١»

«وريش التبست ألوانه يكاد أن يتطاير فوق صدره» «قيد ٥٦»

هى كتابة جديدة مثيرة ، وربما شغفت بالشكل أكثر ، وربما لا، ولكنها استطاعت أن تنجز نصا يتسم بكونه جماليا ، يحرص على تحقيق قيم الفن ، فن القص ، فى بساطة ورقة.

لعل ما سيجىء بعد يكون أقدر على استيفاء مناطق الوهن البسيطة، صاعدا بها إلى مدارج فنية أعلى.

مثقف من الجيل الضائع

كتب هذا الفصل قبل أن يدخل غالى شكرى فى أزمته الصحية الأخيرة بسنوات قلائل. وقد بقى أشهراً منسياً من أصدقائه وزملائه، الذين أخذ بعضهم يتطلع إلى احتلال مكانه فى «الأهرام» مجلة «القاهرة». وتقلصت علاقاته الإنسانية حتى انحصرت فى أسرته الصغيرة.

غالى شكرى ناقد أدبى وفير الانتاج، ومع انه لامس السياسة أحيانا، واكتوى بنارها أحيانا أخرى، فصفة الناقد الأدبى كانت دائما هى الصفة الغالبة عليه، وقد اتجه منذ شبابه الباكر إلى الكتابة فى الصحف، وتأليف الكتب، مقتديا على ما يبدو بالعلم الذى كان أقوى رجال النهضة تأثيرا فى فكره وشخصيته ، سلامة موسى، ولكنه تطلع، بعد أن رسخت قدمه فى الكتابة، إلى لقب اكاديمى فأصبح دكتورا وهو الذى كان قبلها ومازال بعدها يستريب فى كل ما يوصف بالاكاديمية.

هذه بعض المتناقضات فى سيرة غالى الأدبية، مع أنه كاتب ذو قوام فكرى واضح يمتد من أوائل ما كتب إلى أحدث ما كتب ، فهل هى تناقضات ظاهرية إذن؟ الغريب انها ليست كذلك، فهناك من التناقضات ما يكاد يستحيل الجمع بينها، حتى ليوشك المرء أن يصوغ لها تعبيرا يناسب هذا التناقض، وهو انها تناقضات جوهرية لا تمس الجوهر! ذلك

أن كل ما لدى غالي من تناقض فمرجعه إلى عصره، الذى ظل يضغط بثقله الفادح على فكره، فيبرز فيه من النتوءات ما يكاد يغلب على شكله العام، يضاف إلى ذلك أن اختياره للعمل فى وسائل الإعلام الجماهيرية، بدلاً من الاعتزال النسبى فى صنعة التدريس أو العكوف على الأدب الخالص، قد جعله مكشوفا لمؤثرات العصر - تلك المؤثرات التى لم ينج منها كبير ولا صغير - وهو بعد ناشىء طرى العود.

فقد كان ميلاده الأدبى مصاحبا - على وجه التقريب - لحركة ٢٣ يوليه، وما حدث لمصر والعالم العربى منذ ٢٣ شىء باهظ قصف أعمار الكثيرين وترك الباقين حيارى يتخبطون كالغرقى وسط تيار عكر اختلطت فيه الاحداث السياسية العاصفة، القادمة من الخارج أو التابعة من الداخل، بالتغيرات الاجتماعية التى قلبت موازين القيم ومعايير الأخلاق بأضغاث النظريات التى تصارعت حتى التفت أو انبثقت كالنبات الشيطانى من بذور كامنة فى الصحراء، وأصبح السؤال اليوم: ما مسئولية «المثقف» عما حدث ، وما واجبه فى الحاضر والمستقبل؟

هذا السؤال الذى يطفو على السطح أحيانا، ويختفى أخرى، جدير - فى نظرى - بألا يترك دون حل جذرى ، فكلمة «مثقف» نفسها لم تعرف قبل الحقبة التى نتحدث عنها، بعكس كلمة «ثقافة» التى يقول البعض إن

أول من استخدمها بمدلولها الحديث كان محمود عزمى ويقول آخرون إنه سلامة موسى. فـ «المثقف» مثل «العامل والفلاح».. أصبح لها مفهوم سياسي، حتى كاد هذا المفهوم يغلب على مفهوم «الثقافة» نفسها.. المثقف إذن منذ ٢٣ يوليه، له «دور سياسى فى النظام ، سوا أقام بهذا الدور المقسوم له، أم حاول الخروج عليه، وطبقا لهذا المفهوم السياسى تكلم كاتب السلطة عن «أزمة المثقفين»، و«سلبية المثقفين».

السؤال المطروح إذن حول مسئولية المثقف اليوم سؤال مشروع بل ضرورى بل ملح، فقد كان عليه ان يتعامل، لمدة طويلة جدا، مع سلطة سياسية لا تستمع إليه ولا تتركه فى حاله، وأصبح اليوم وقد خفت يد السلطة عنه وظهر الشعور بالحاجة الى تقييم العهد السابق، أو العهود السابقة ومحاولة استشراف المستقبل.. قادرا على ان يكتشف بنفسه «الدور» الذى يمكنه القيام به، وأول خطوة نحو هذا الاكتشاف هى ان يعيد النظر فى فكرته عن نفسه: ما هو «المثقف»؟ وما علاقته بالسلطة على المستوى النظرى العام؟ . إننا نظلم حركة ٢٣ يوليه والنظام الذى جاءت به أو ندعيها أكثر من حقهما حين نتصور أنها جاءت بشىء جديد حين أصرت على أن يكون «المثقف» بوقا للنظام، فلقد كان وضع المثقف التابع مبدأ مقرراً فى الستالينية، وكامنا فى الماركسية نفسها (فضلا عن كونه بديهية من بديهيات السياسة فى الدولة الفاشية).

وكان المثقفون اليساريون فى مصر، قبل ٢٣ يوليه، مستعدين لأن يرددوا، بنوع من المازوكية أو تحضير الذات، أن الكتب والثقافة سموم تفسد الوعى الطبقى، ولكى يكونوا منطقيين مع أنفسهم كانوا يصفون هذه الثقافة المكروهة بالبورجوازية، متناسين أن هذه الثقافة البورجوازية وما سبقها (وهو بالطبع أسوأ منها) تشكل القسم الأكبر من ثقافتهم. وأنها كانت تسمى فى يوم من الايام ثقافة إنسانية.

لذلك لم يكن من الصعب ان يخضع المثقفون المصريون انفسهم فى خدمة نظام ٢٣ يوليو، وان يعانوا كل ما عاناه النظام من نكبات، رغم انه لم يأمنهم قط، بل زج بمعظمهم فى السجون والمعتقلات.

لقد كانوا «شماعة» حاضرة دائما يمكن ان يعلق عليها النظام أخطاءه ، فإذا كان الخطأ أفدح من أن يزاح بهذا التفسير الساذج، فقد كان المثقفون اليساريون مستعدين أن ينهضوا بمهمة الدفاع، مشيرين باصابع الاتهام الى الرجعية التى اندست فى صفوف الثورة. وإلا فليبكوا مع «الثورة» على المجد الضائع.

المثقف المصرى كان دائما ميالا نحو اليسار لأن اليسار يعنى التغيير، والتغيير يعنى الأمل فى المستقبل، ولكن هذا المثقف اليسارى لم يكن أمامه، بعد ٢٣ يوليه، إلا أحد موقفين: الموقف السلبى المحض، بكل ما ينطوى عليه من مرارة الشعور بالعجز أو قبح الشعور بالشماتة

فى هزائم «الثورة» وهى فى النهاية هزائم الوطن، أو الموقف المهادن الملاين، الذى يعرب عن نفسه فقط فى حدود ما تقبله السلطة السياسية، ويتطوع احيانا، حين يلوح له خطر أو منفعة فيؤيد أو يمدح، ومع أنه قد «يتخصص» فى الكتابة عن الأدب او الشعر او الفن، ويتناسى أنه مواطن مصرى قبل أن يكون أديباً أو ناقداً، فقلما يسلم من تهمة تؤرقه، أو شك يعذبه، ولكن التفسير الستالينى لدور المثقف أمده ببعض الهدوء ، إذ عاش فى وهم أنه يناضل ويبدع ثقافة جديدة، حين كان فى الواقع يبرر و ـ أحيانا ـ يزيف.

هل يستطيع المثقف اليسارى المصرى ، وقد تغيرت الظروف أن يغير فكرته عن نفسه؟ هل يستطيع أن يبرأ من مازوكيته؟ أم يظل واقفا يبكى على أطلال «الدولة التقدمية»، التى كانت ـ إلى حد كبير ـ وهما صنعه لنفسه، حين كانت تبتسم له وتجلسه على حجرها، فيخيل إليه أنه سوف يقودها، وينسى أنها تستطيع فى أى لحظة أن «تشيله وتنكته» كما فعلت من قبل؟ .

لعلى حين أتناول بعض أعمال غالى شكرى الحديثة نسبيا، استطيع أن أتبين معك أيها القارىء بعضا من جوانب «أزمة الضمير» لدى فريق من المثقفين اليساريين، وشيئا من انعكاساتها على فهمهم لواقعنا الاجتماعى الراهن، وهو ـ لاشك ـ جزء من المناخ الفكرى الذى يتأثر به

الجميع ـ ولاشك ان «الواقع الاجتماعى الراهن» مشغول بقضايا جديدة، لا تبدو لها علاقة قوية بموقف جيلين من المثقفين من نظام ٢٣ يوليه، الذى أصبح الآن تاريخاً، وفى مقدمة هذه القضايا أن هناك شمولية جديدة تطرح الآن باسم الدين، ويخشى المثقفون جميعا ـ على اختلاف مواقعهم وألوانهم ـ أن تكون بداية لمحن رهيبة تصيب ـ فيما تصيب ـ الدين نفسه.. وقد لا نحتاج ان نذكر بأن هذه المشكلات الجديدة إنما ولدت من رحم الماضى القريب، ولكننا يجب أن نتذكر أيضا أن الاربعين سنة الماضية التى جعلت لاسم المثقف تعريفا سياسيا بالدرجة الأولى، قد ثبتت فى شخصيته مواقف تجعله ـ وهو المرجع الوحيد الذى يمكن ان يفزع إليه الوطن للتغلب على مشكلته الراهنة الكبرى، وهى ذات أساس فكرى ـ عاجزاً عن ان يفكر فيها تفكيراً واضحا مستقلا، ويتخذ منها موقفا شجاعا مسئولا .

سأستشهد فى هذا المقال بكتابين: «ثقافتنا بين نعم ولا» وقد ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٣ (فى بيروت) وأعيد طبعه سنة ١٩٨٤ فى تونس (مع كلمة جديدة) ثم صدرت طبعته الثالثة عن «الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩١. والكتاب ـ وهو مجموعة مقالات نشرت فى الصحف والمجلات فى مناسبات مختلفة ـ يمثل فى مجمله «سنوات المراجعة» التى أعقبت هزيمة ٦٧، والتى حاول النظام نفسه أن يشارك

فيها، ومع أن عنوانه «ثقافتنا» فهو يتناول الثقافة من زاوية المثقفين ، مثقفى الستينيات على الخصوص وهم الجيل الذى يحب غالى أن يتحدث باسمه، والذى وقف أمام «الثورة» حائراً بين نعم ولا.

أما الكتاب الثانى: «أقواس الهزيمة: وعى النخبة بين المعرفة والسلطة» فقد كتبت مقالاته كلها أو معظمها، فى مناخ مختلف، كتبت فى الثمانينات بعد غزو بيروت، وكان غالى يعيش ويعمل فيها، وربما كان بعضها قد كتب فى باريس، وكان الكاتب مشغولا بمراجعة اكثر راديكالية، وان كانت مطعمة بأفكار مختلفة كل الاختلاف عن الافكار الماركسية التى يصدر عنها عادة.

وقد قلت فى صدر هذا المقال إن لغالى شكرى الناقد الأدبى قواما فكريا يمتد فى جميع ما كتب، وهذا القوام يضمن له مكانا مستقراً فى قبيلة النقاد رغم اهتماماته السياسية الواضحة، فغالى يؤكد فى أكثر من مناسبة استقلال الأدب على التجاوز تجاوز الظروف الزمنية والمكانية تتألف منها خامات العمل الادبى، وهذا القول يستلزم الاقرار بذاتية الابداع الأدبى . ولكنه حين يحاول التأريخ للفكر، والمضمون الفكرى للأدب ذو أهمية كبيرة فى نظره.. يبتعد قليلا أو كثيرا عن هذه المبادىء اعتمادا على أن الانتاج الفكرى لا يمكن أن يوجد بدون حوار، وأكثر من ذلك أن «التنظيمات» التى شغلت المساحة الكبرى من

النشـاط الثقافى فى الستينيات، ولاتزال متشبثة بمواقعها حتى الآن، تشغل جانبا كبيرا من اهتمامه ، بحيث تطغى على الابداع الشخصى، الذى يغلب أن تكون نقطة ارتكازه فى الأدب والفن، ولكنه قد يمـتـد ـ وينبغى أن يمتد ـ حتى يشمل السلوك العملى أيضا.

يقول غـالى شكرى فى مـقـال عنوانـه: «نحن جـيل ضـائع» نشـر فى مجلة الطليعة «سبتمبر ٦٩» تعليقا على شهادات جمعتها المجلة من عدد من الأدباء الشبان: إن تسلسل الثقافة عبر الاجيال (يقدر غالى الجيل بعشر سنوات، ويتعسف فى التقدير حتى يخرق التواريخ ويسمى هذا التسلسل العشرى قانونا)، قد انقطع بالنسبة لجيل الستينيات، ويعلل ذلك بأحداث فى امريكا مثل المكارثية، وحرب فيتنام، وأخرى فى المعسكر الشرقى أبرزها النزاع بين روسيا والصين، أما الذى كان يجرى فى مصر فليس هناك إلا اشارة عابرة عنه، جاءت فى معرض دفاع مهذب عن الأجيال السابقة التى هاجمها بعض الكتاب الشبان هجوما عنيفا (ولكن مع التسليم بأنهم عجزوا عن تسليم الرسالة إلى الجيل التالى كما كان يقضى القانون) فهذا الجيل، من ليبراليين واشتراكيين، لم تتجاوز أحلامه مع واقع حركة يوليو بل ارتبطت وتناقضت فى أحيان كثيرة وقد خلق هذا الواقع من أعظم أبناء الأجيال الماضية منقسمين على أنفسهم بين لا ونعم».

أما جيل الستينات فيتحدث عنه – أو باسمه – غالى مرصعا كلامه باقتباسات من شهادات أولئك الشبان (وهو مايجعل لمقاله هذا قيمة خاصة) إذ أنه يعبر عن رؤية مشتركة، وإن كان من الواجب أن نحسب حسابا لقيود النشر فى مجلة يهيمن عليها « الاتحاد الاشتراكى » : و «كان من الطبيعى ألا يتلقف الجيل الجديد حلما من أحلامه، وبخاصة ان سقوط المدن الفاضلة أمام عينيه وفوق رأسه دفعه إلى الشك فى أن يكون هناك حلم جدير باستيطان الرؤوس ثم: «ويعى هذا الجيل وعيا حزينا يثقب القلب أن ضياعه يختلف فى الكثير عما يبدو على الأجيال المعاصرة فى أوروبا وأمريكا من ضياع، ذلك ان ضياعهم هناك وليد حضارة متقدمة تتجاوز نفسها على الدوام بحيث إنه يمكن أن يكون عامل خصوبة ونماء. أما ضياع جيلنا فهو وليد حضارة متخلفة تنتكس أميالا كلما تقدمت خطوة، بحيث إن الأمل شبه مفقود فى أن يؤثر هذا الضياع تأثيرا عميقا يحرث الأرض ويخصبها».

ويعترف غالى للجيل المصرى السابق على جيله بأنه «أفضل الأجيال»، لأنه مد يده للشبان بمنح التفرغ (ولا أدرى على كل حال إن كانت هذه المنح قرارا سياسيا أم تنظيميا، ابتكره المثقفون الكبار من تلقاء أنفسهم) أما «الرؤيا» التى يمكن أن يتسلح بها الجيل الجديد لمواجهة، واقعه فليس فى وسع الجيل السابق أن يقدمها (هذا الجيل

الذى كان خطيئته التراجيدية أنه تمزق بين لا ونعم). وهذا، فى نظر غالى، دليل دامغ على انقطاع الحوار بين الجيلين، كما انقطع الحوار بين الجيل الجديد والواقع. «وبين انقطاع الحوار هنا وانقطاعه هناك يضيع جيلنا ضياعا مأساويا فادح الثمن. وربما كان ذلك سر تعاسته.. وعظمته».

هذا هو الكلام الذى «يثقب القلب» حقا. وإن المرء ليسأل نفسه: ألم يكن الصمت أولى من مثل هذا الكلام؟ ما معنى هذه العظمة الكاذبة التى تصدر عن إشفاق مرضى على الذات؟ لقد نال كلا الجيلين حظه وافيا من العظمة التراچيدية المأساوية، وانقطع الحوار فلنسحب الملاءة على رؤوسنا ولنمت فى هدوء، ولتكن آخر ذكرى تراود أحلامنا من ذكريات هذه الدنيا، إن السلطة السياسية سمحت لفريق منا أن يجلس فريقا آخر على حجرها، ويضع فى فمه بزازة التفرغ، ولنطرد أى حلم مزعج، حين بصقت السلطة فى عيوننا، أو صفعتنا على وجوهنا، لمجرد أننا – ولسنا إلا أطفالا – تبولنا على حجرها من شدة السرور.

إنما نحن ننس ولكننا لا نموت، ولايزال فى «ثقافتنا بين نعم ولا» (لاحظ الفرق، فهذا الجيل يقول نعم ولا، يعكس الجيل السابق الذى يقول لا ونعم!) لايزال هناك كلام كثير عن المؤسسات الثقافية، المآثرة الخالدة، التى لا تريد أن تتزحزح، للدولة على الثقافة، ولايزال هناك

إيمان ساذج بأن البيروقراطية يمكن أن ترعى أدبا، أو حتى تصنع أدبا.
وبين نعم ولا يقول غالي شكري في مقال واحد:

«كانت الظاهرة الإيجابية الثانية هي قيام المؤسسات الثقافية المتطورة كالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ووزارة الثقافة والمعاهد الفنية المختلفة والقطاع العام في النشر والمسرح والسينما».

وبعد صفحتين: «وكانت الظاهرة السلبية الرابعة هي شيوع التحلل في القيم بين المثقفين. ففي ظل غياب التنظيمات الفكرية المستقلة تحل مكانها (الشلل) المصلحية الموقوتة. وعندما يظهر الإلزام يختفي الإلتزام، ومن ثم تمطر السماء رشاويها المقنعة مرتين: الأولى هي (الأمان الشخصي) فما أن يهرب الفكر من النافذة حتي يعتذر الخوف ويخرج من الباب ، والثانية هي المكافآت المرموقة من الإذاعة والتليفزيون والمسرح والسينما، والمرتبات اللامعة من المراكز القيادية في مؤسسات الثقافة والإعلام، وتذاكر السفر المريح إلى جميع أنحاء العالم، وجوائز التفوق والتقدير والتشجيع، وامتيازات الاستقبال والإرسال وإرهاق السهر إلى بزوغ الخيط الأول من ضوء الفجر».

أظننا في حاجة إلى قليل من الجرأة لكي نقرر أن مجتمعاتنا العربية لم يطرأ عليها أي تغيير جوهري منذ أكثر من ألف سنة، ولكننا قد نكون

فى حاجة إلى جرأة أكبر لكى نقرر بديهية أخرى لازمة عن هذه المدة عن إعادة تفسير تراثنا،وهو ما كان يحدث مرة بعد مرة خلال القرون المجيدة الأولى من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، وما تحاول أن تنهض به مختلف الحركات الإسلامية الآن، بطريقة يغلب عليها الخطأ والاندفاع،فى غياب التفسيرات العلمية النزيهة . وأخيرا فإن أدباءنا ونقادنا فى حاجة إلى أن يستجمعوا كل شجاعتهم ليواجهوا أنفسهم بحقيقة أن الأدب والنقد الأدبى ليست لهما إلا قيمة هامشية فى حياة أمتنا فى الوقت الحاضر، لأن الخواء الفكرى الذى نعيش فيه، عرضة لكل العواصف التى تهب علينا من مناطق «الضغط العالى» كرياح إبريل الموسمية، تحمل إلينا مرة رمالا تكاد تنعدم معها الرؤية، ومرة أخرى قطرات من المطر لا تبل الصدى - مثل هذا المناخ الفكرى لا يساعد على نمو أدب صحيح أو نقد صحيح.

إن خيرة نقادنا يتحولون - فى غياب المصلحين الدينيين الحقيقيين والفلاسفة الحقيقيين - إلى مؤرخى حضارة بشكل من الأشكال، وقد كان لانتشار الفكر الماركسى منذ أواخر الأربعينيات أثر فى هذا. ويبدو منذ كتابات غالى شكرى فى الستينات وهى الفترة التى عكف فيها على عدد من الدراسات ذوات الموضوع الواحد أو المترابط - أنه يقرن بين المستوى الفنى والمستوى الحضارى، كما يقرن بين التيار الفنى والموقف

الفكرى، ويضاف إلى ذلك حساسية خاصة بدور «الجيل» - أو جيله هو بالذات - فى تطور الثقافة. فليس فى الأجيال التى تعاقبت بين عصر محمد على وثورة ٢٣ يوليو سوى جيلين يستحقان منه بعض الاهتمام: أولهما الجيل الذى ظهر بثورته التجديدية فى الفكر والشعر فى أوائل هذا القرن - جيل طه حسين وعباس محمود العقاد وعبدالرحمن شكرى ومن إليهم - ولكن هذه الثورة أجهضت خلال مدة لا تتجاوز عشرين سنة،والجيل الثانى هو ذلك الجيل الذى فاجأته ثورة ٢٣ يوليه وهو فى قمة نضجه - جيل محمد مندور ولويس عوض ونجيب محفوظ - وكان هذا الجيل يحلم بالحرية والاشتراكية.

فسبقت الثورة أحلامه ولم تتح له مجالا للمشاركة فى تحقيقها فوقع فى الاضطراب والحيرة، أما الجيل الذى اكتمل نضجه فى ظل ثورة ٢٣ يوليه وشارك بمجهوده كله فى تشكيل ثقافة جديدة تلائم مطامح العصر الجديد - رغم أن «الثورة المضادة» كانت هناك فى قلب الثورة بنفسها تبيت له الغدر والانتقام ، أما هذا الجيل «جيلنا» فتقع على عاتقه المهمة الكبرى ، مهمة اجتياز مرحلة فاصلة فى تاريخ الأدب ، كما أن العصر نفسه يشهد معركة فاصلة ، معركة الإنسان بين الحضارة والتاريخ .

هذه هى نظرة غالى إلى العلاقة المتطورة بين الواقع السياسى والاجتماعى من ناحية وبين النشاط الثقافى والأدبى من ناحية أخرى، ممثلين فى الأجيال المتعاقبة من الأدباء ، وهى نظرة تمتد من أقدم

كتاباته إلى أحدثها ، ولا يكاد يختلف التعبير عنها (وقد التزمت فى هذا التلخيص بعباراته ذاتها غالبا) . واهتمام الناقد الأدبى بأن يؤسس نقده على نظرة ما - حتى ولو كانت مرتجلة - إلى الأوضاع الحضارية المعاصرة اهتمام طبيعى كما سبق القول. وما دام طبيعيا فهو مشروع إلا أن الناقد يجب أن يحترس من شيئين : الإسراف فى تعميم الأحكام، والمبالغة فى تقدير أثر العوامل الحضارية فى تشكيل الأدب ، أو أثر الأدب فى تشكيل الحضارة ، وإذا اعتبرنا إشارة غالى المتكررة إلى أن «هناك استثناءات» محاولة للتخفيف من بعض التعميمات الكاسحة ، فإن الخطوط الفاصلة التى يضعها بين الأجيال والمراحل ليس لها فى الغالب ما يبررها ، وإسقاط اسمى على محمود طه ومحمود حسن إسماعيل - مثلا - من الشعر الحديث ، رغم تأثيرهما المعترف به فى شعراء «جيله» - تشويه لتاريخ الأدب .

ولا يرى غالى من العوامل الحضارية إلا القشرة الظاهرة ، ولذلك فهو بارع فى إبراز المتناقضات ، كالتناقض بين التقاليد الاجتماعية البالية واقتناء أشد أدوات الحضارة الحديثة ترفا ، وهذا تناقض يمكن أن يثير الضحك حين ننظر إليه من الخارج ، ولكن الشخص الذى يمارسه لا يكاد يشعر به ، فى حين أن العوامل الحضارية الأعمق ، كالمعتقدات والممارسات الشعبية ، يمكن أن تصطدم اصطداما مأساويا

ومروعاً بالأشكال الحضارية الخارجية بما تحمله من دلالات مناقضة ، والأدب الجدير بهذا الاسم فى عنايته بالأعماق دون الظواهر . قلما يسهل استقطابه فى أدب تقدمي وأدب رجعي. هل كان شكسبير رجعيا كما يقول سلامه موسى أم كان تقدميا كما تقول طائفة من النقاد السوفيت وهل كان بلزاك (حسب المثل المشهور عن كارل ماركس) رجعيا كما صرح عن معتقداته أن تقدميا كما يدل فنه ؟ الأدب الجدير بهذا الاسم ينشأ عن وعى ما ، يخلق وعيا آخر جديدا . هكذا تصنع الحضارة الأدب ، ويصنع الأدب الحضارة ووراء ذلك معان خالدة نسميها تارة الحقائق الفنية وتارة القيم الإنسانية . هذه المعانى التى تجعلنا نشعر أن الشاعر المصرى أو البابلى القديم يكملنا بلغتنا .

ولكن غالى يختزل قيمة الأدب في دوره الحضارى ، ويختزل قيمة الحضارة فى التقدم التاريخى ، ويختزل قيمة الحضارة المعاصرة فى الحضارة الغربية ويتعامل مع هذه الفروض على أنها مسلمات ، وبناء علي ذلك تنحصر قيمة الأدب العربى الحديث ، وقيمة كل أديب على حدة، فى الخطوات التى يخطوها نحو الاقتراب من «ذرة الحضارة المعاصرة فى أوربا» وصحيح أنه لا يستريح إلى موقف من يسميهم ، فى تصنيفاته الصارمة ، «أبناء مدرسة التجاوز والتخطى» - شعرنا الحديث إلى أين ص؟ ٢٧ - الذين يذهبون فى حركة رد الفعل ضد

السلفيين الجدد إلى محاولة الذوبان فى أعلى مستوي حضارى بلغه العالم المعاصر ، هروبا من مرحلة التخلف المرير التى نجتازها نحن ويسلم عصا القيادة الثورية إلى أولئك الذين اختاروا الطريق الصعب ، طريق «المعايشة الحارة والعميقة لكافة جوانب المرحلة الحضارية المتخلفة التى تجتازها» سعيا للانضمام إلى ركب الحضارة الحديثة بدون ذوبان ولا تبعية ، وصحيح أن هذا الرعيل الأول من الأدباء والشعراء الثوريين المعاصرين يمكن أن يعدوا امتدادا - رغم الفجوة الكبيرة المظلمة التى تفصل بينهم - لمحاولة جيل الرواد الثورية» لأن نلقى عن كواهلنا عوائق الوجه السالب فى التراث ، ونتجه إلى حضارتنا فى تكاملها الحى العميق ، نستخلص منها وسيلة اللقاء المشروع بيننا وبين ذروة الحضارة الإنسانية المعاصرة فى أوربا (شعرنا الحديث إلى أين ، ص ٢٠) أو «للمزاوجة الحية العميقة بين رؤيتنا المتخلفة والرؤية الغربية المتقدمة» (صراع الأجيال فى الأدب المعاصر ، ص ٨٢) .
وصحيح أيضا أننا لن نكون منصفين إذا زعمنا أنه تخلى فى الثمانينات عن هذه الأفكار التى رددها كثيرا فى الستينيات ، ولكننا لا نظلم إذا قلنا إن الأمل المشرق في تحديث الأدب ، أثناء مرحلة «المد الثورى» رغم كل ماشابها ، وهو أمل امتد بشىء من الرضا إلى بعض منجزات جيل الرواد ، وأمكنه أن يقبل الواقعية الاشتراكية إلى جانب الرمزية

والأسطورية على أنها جميعا «حداثة» ، قد استحال فى مرحلة الهزيمة والضيا ع إلى تسليم - يكاد يكون راضيا - بانحلال جميع الرؤى الواضحة ، وقبول - يكاد يكون مرحبا - لما يسميه «الرؤى فى الظلام» ، «ظلام «اللا يقين والشك والسلب والنقض» . وأصبحت الواقعية الاشتراكية «حداثة» بالمعنى الزمنى فقط ، و«القادة الثوريون للحركة الحديثة فى تجديد الشعر» - فضلا عن أسلافهم الرواد - أصحاب «رؤية جاهزة» ، وبما أن كل الرؤى الجاهزة مرفوضة فهم كذلك مرفوضون . أما الأسلاف الحقيقيون للحداثة الجديدة فهم فئة من الكتاب والفنانين السرياليين تجمعوا فى القاهرة فى أوائل الأربعينيات ، وكان بعضهم يكتبون بالفرنسية ، ومن هؤلاء من هاجر بالفعل إلى فرنسا ونال فيها بعض الشهرة ككاتب فرنسى .

ذلك بأن هذا الجيل الضائع المهزوم - وقد أصبح أقطابه اليوم فى خمسينياتهم ، ولكنهم ينعمون بشباب دائم لأنهم أثمروا بعدهم جيلا تنفس منذ صغره نتن الضيا ع والهزيمة - هذا الجيل الضائع والجيل الضائع الآخر الذى يسحبه فى يده قد تبين لهما أن الأجيال السابقة جميعها كذبت عليهم كذبة مجرمة حين صورت لهما السقوط على أنه نهضة . إن موقف الرفض المطلق لكل ما هو قائم يمكن أن يكون بناء فقط عندما يقترن بالبحث عن ركيزة أخرى للمستقبل . إن غالى يبدو

مصرا على تجاوز السقوط حين يبحث فى أسسه المعرفية ويحاول إصلاحها . فمن الأخطاء التى ارتكبتها النخبة المثقفة : الانعزال بين النخبة والقاعدة ، وهذا صحيح أيضا ، بل إنه يزداد كل يوم ، بقدر ازدياد الأمية الثقافية بينما يحلم الكتاب والشعراء بأن ينطلقوا نحو العالمية ! ومنها كذلك ما يسميه غالى «الانقطاع فى التراكم المعرفى» وهو صحيح أيضا رغم التناقض فى التسمية ، فالانقطاع المعرفى شىء والتراكم المعرفى شىء آخر . ولكن المعنى المفهوم من السياق هو أننا لا نملك تراثا من الفكر المتحرر ، أو نملك هذا التراث ولكننا لا نصوبه ولا نبنى عليه .

بينما نجد غالى قادرا على الإشارة إلى المسئوليات التى يجب أن تنهض بها الأجيال الجديدة حتى تتجاوز «السقوط» (بالمناسبة: لا يوجد شىء مفزع ، بل ولا شىء جديد فى الحقيقة ، فى القول بأن معادلة النهضة تتضمن السقوط ، فهذا ليس إلا تطبيقا عاديا لمبدأ جدلى قديم!) بينما نجد هذه المسئوليات واضحة محددة تطرح أمام كل «فرد» مثقف واجبات معينة – فى مجال الفكر – باعتبارها ركائز للمستقبل ، اذا بنا نجد «الأدب» بمعزل عن ذلك ، يجرى فى أعقاب الحداثة الغربية، كأنما انقطعت الصلة بينه وبين الفكر ، وأصبح من حقه وحده أن يتلذذ بمضغ الضياع والهزيمة !

فى «أقواس الهزيمة» يحاول غالى تحديد موقع «الحداثة» زمانا ومكانا – ممهدا الطريق بذلك لمعرفة مدلولها ، أو أعم خصائصها (بطولة عناق المستحيل) – وهى الفقرة الرابعة من الفصل الأول «نحو مصطلح اجتماعى للمعرفة العربية» . فيبدأ تقرير أنها « ولدت بين انقاض الحرب العالمية الأولى وإرهاصات الحرب العالمية الثانية (وهذا ميلاد متأخر جدا ، ولا يتفق وما يقوله غالى نفسه من أن الشعر الغربى عرف «الرؤية الحديثة» منذ رامبو : ١٨٥٤ – ١٨٩١، ولكن التحديد بحربين عالميتين سيفيده فيما بعد عندما يتحدث عن «الحداثة العربية») احتجاجا على تدهور قيم الحرية والتنوير التى كانت عنوانا على نهوض البورجوازية الغربية على مدى قرون عدة ، ولكنها انتهت بالهيمنة السياسية ، والحرب فى أعقابها ، من ناحية ، وبسيطرة الآلة من ناحية أخرى ، بحيث أصبح الإنسان مغتربا أمام المجتمع وأمام الطبيعة . ثم يتساءل بعد هذا التحديد الزمانى أين تقع الحداثة جغرافيا ؟ ويجيب «طالما أن الحربين كانتا (كونيتين) وطالما أن انعكاساتها الفكرية والوجدانية لم تقتصر على الأطراف المتحاربة بل شملت العالم كله ، فإن الحداثة (رؤية كونية) لا الغربى وحده ، ولكنها تنعكس – كالآلة والاستعمار والأفكار – على كل مجتمع فى الدنيا بشكل (قومى) مختلف

ومع أن غالى يحب أن يحتاط لنفسه ، بعد كل تعميم كاسح ، بقيد أو استثناء ، فإن هذا «الشكل القومى المختلف» لا يمكنه أن يجيب عن تساؤلاتنا التى تجعلنا نتوقف بعد كل كلمة فى تقريره . فلندع التحديد الزمنى المفتعل بحربين «كونيتين» ولننظر إلى التطور الاجتماعى الشامل والعميق الذى يحسب بالقرون . إذا كانت الحداثة فى موطنها الأصلى – أو «بلد المصدر» بلغة التجارة ! – احتجاجا على تدهور قيم الحرية والتنوير التى كانت عنوانا على نهوض البورجوازية – كما يقرر غالى – فكيف يمكن أن ينطبق هذا الحال – لو صدقنا مع أنفسنا – على عالمنا العربى ؟ اللهم إلا أن يكون تقليدا محضا ، وتبعية ذليلة – وغالى يكره التبعية – كما يلبس الخدم ثياب الحداد لوفاة السيد : ثم هل عرفنا – حقيقة – كنه ذلك الاحتجاج ؟ أليس من الجائز – مثلا – أنه امتياز يتمتع به بعض الأفراد فى تلك المجتمعات المترفة كحالة قصوى من التعبير عن الذات، كما يعتبرون الجنسية المثلية حقا من حقوق الفرد لا يجوز أن ينظر إليه المجتمع بشىء من الاستهجان ؟ وهل صحيح أن الجنس هو «القاسم المشترك لدى مختلف أركان الحداثة فى أدب العالم أجمع شرقا وغربا ، شمالا وجنوبا ؟ «وهل نسينا» الجنس عند الجاحظ أو أبى الفرج الاصفهانى مثلا ؟ وهل يحتاج تأكيد ذاتية الفرد فى مواجهة الغول الجديد الذى لا يرحم : الآلة أو الجماعة أو التخلف ، إلى

التعبير عن الجنس بالضرورة ، حتى تصبح «درجة الحداثة» مرتبطة بدرجة الحرية فى التعبير عن الجنس ، وحتى يصبح رامبو ، أو مالارميه أقل حداثة من أصغر روائى غربى معاصر ، سلمان رشدى مثلا ؟ وهل يمكن أن نغفل المؤثرات الثقافية الخالصة التى جعلت للجنس هذا المكان الكبير فى الأدب الغربى المعاصر بالذات، وليس فى الحداثة كلها ، ولا فى الحداثة الغربية نفسها ؟ أليس لرد الفعل ضد نفاق العصر الفكتورى بعض التأثير (وكانت بريطانيا فى العصر الفكتورى تصدر أذواقها وسلوكياتها إلى العالم الغربى كله ؟)

إن غالى لا يشغل بمثل هذه الأسئلة التى يريد إثباتها ، ولو بجدع الأنف كما يقال ، هى أن «الرؤية الحداثية متشابهة إلى حد كبير .. رغم الاختلافات الحضارية العميقة بين عالمنا العربى المختلف والعالم الغربى الشديد التقدم » (ألفاظه مع بعض الاختلافات فى الترتيب) إنها قضية غريبة حقا ، فمن شأن «الاختلافات الحضارية العميقة» أن تؤدى إلى اختلافات ، لا تقل عمقا ، فى التعبير الفنى ولكن التفسير عندنا يسير جدا ، وهو أن مثل هذه الحداثة الغريبة لابد أن تكون حداثة زائفة . وأعنى بالتحديد ما يسميه غالى «الرؤية الحداثية» فهذه الرؤية لا يمكن أن تكون واحدة عندنا وعندهم : لقد طورت الحداثة الغربية (ولا أقول ابتكرت) أدوات جديدة فى تكنيك القص . هذه الأدوات ، وإن لم تكن

جديدة كل الجدة ، زادت من قدرات الكاتب ، وأصبحت جزءا من حساسية العصر ، ولكنها ليست صورة مطابقة أو ملازمة للرؤية ، كالشيء وظله ، فهي مباحة لكل من يحسن استخدامها لأغراضه ، ولن تبقى كما كانت ، بل ستتطور مرة أخرى بحكم اختلاف الأغراض ، أي اختلاف الرؤية .

أما لماذا يستبيح حداثيونا ، أو معظمهم ، أن يأخذوا الأم مع ابنتها، فغالى نفسه يعرف السبب : إنها «مساحة السقوط» التي يتمرغون فيها،، بأركانها الثلاثة : التراجع وهو قرين الكسل وضعف الثقة بالنفس، ويمكنك أن تحصي الأسماء التي ذكرها غالي لأدباء جيله وتسأل كم منهم استمروا وكم نفضوا أيديهم من الحكاية كلها والانعزال عن شعورهم (أو عن «القاعدة» بالتعبير السياسي الذي لا يزال لاصقا بلغة غالي) ، وأخيرا إهمال تراثهم من فكر النهضة ، الذي اصبحوا يتباهون بازدرائه ، دون أن يكلفوا أنفسهم عناء معرفته .

أما آن للجيل الضائع أن يعود إلى وطنه بعد رحلة الضياع ؟

يتمتع غالي شكري بقدرة فائقة على اختيار العنوان اللافت ولكن «أقواس الهزيمة» تتجاوز اللفت حتى توقع القارىء في شيء من الحيرة: فالإشارة إلى النقيض «أقواس النصر» تشعر بنوع من السخرية المرة والرغبة المرضية في إيذاء النفس ، فهل انزلق غالي إلى مثل ما أخذه

على نزار قبانى من قبل : التباعد المتأفف ، والمتاجرة في اليأس ؟ ولا يلبث غالى أن يصدمك ، بعد هذا العنوان الملتبس ، بعنوان إضافى يضاعف ريبتك : «وعى النخبة بين المعرفة والسلطة» . النخبة ، المعرفة ، السلطة - كل هذا ؟ نحن إذن مهددون بالدخول فى متاهات ثلاث : علم الاجتماع السياسى (النخبة) الإسترلوجيا والفلسفة اللغوية (المعرفة) ، علم السياسة (السلطة) وتشرع فى القراءة متهيباً ، متأدباً .

إنه لا يخيب ظنك . فهو يقول لك إنه سيطبق علم الاجتماع المعرفة لإخراج الفكر العربى المعاصر من حالة الفوضى الصارمة (برج بابل) التى ظل يعانيها منذ مدة طويلة ، مع أن الأذهان النيرة كانت تدرك أن هذه الفوضى هي السبب الرئيسى أو المباشر ، أو على الأقل أحد الأسباب المباشرة للهزائم المتلاحقة التى تقع فوق رءوسنا . وتوضيح الفكر يستلزم توضيح المصطلح . أى مصطلح ؟ المصطلح الاجتماعى بالطبع ، الذى تستخدمه النخبة المثقفة لترجمة الواقع إلى معرفة ، يمكن أن تستخدمها «السلطة» للتعامل مع هذا الواقع . ولكن أى وسيلة سوف يتخذها الكاتب (لنقل هذه المرة : الباحث) لتوضيح هذا المصطلح ؟ إنه يستعرض بعض الوسائل المستخدمة فى العلوم الاجتماعية : الاستبيان، الإحصاء ، تحليل المحتوى . ولكن لا يكاد يذكر هذه الوسائل حتى يزيحها بازدراء ، غير باخل على «الأكاديمية» (وقد نسى أنه أقترب منها

أكثر من مرة) ببعض كلماته الطيبة . وهو يقول لك إنه فضل منهجا آخر، وهو اختيار بعض «العينات» التى سيتولى محاورتها (وهذا أيضا في حدود ما نعلم – منهج أكاديمى) وسوف يتبين لك ، حين تنتهى من قراءة الفصل الأول الذى شغل قرابة نصف الكتاب ، وعنوانه (نحو مصطلح اجتماعى للمعرفة العربية) ، أن بعض فقراته يتألف من مناقشة مفكرين معنيين بالحضارة العربية ، وبعضها الآخر يناقش قضايا اجتماعية مثل «الجنس» ، وموقف المثقف من مجتمعه ، دون أن يحيل على مؤلفين معنيين ، وهذا شيء كان غالى يصيغه دائما فى كتبه ، دون أن يغرقنا فى مسائل عويصة مثل : قضية المصطلح ، والعقل الجمعى ، وعلم اجتماع المعرفة . فيم إذن كان وجع الرأس؟

وربما كان أشد ما يزعجنا هو مصطلح «النخبة» الذى ألفناه عند غالى . ليس عند الماركسيين «نخبة» النخبة أقرب إلى الفكر الفاشى ، الذى يقول إن الديمقراطية كذب مفضوح ، ويقسم البشر إلى سادة وعبيد ، ويسلم الأمر كله إلى القائد الملهم ، مع القلة الممتازة التى تحيط به وقد تلقف مفكرو الاستعمار الجديد هذا الاستعمار الجديد حكم الشعوب المختلفة عن طريق «النخبة» التى تتحكم فى شتى وجوه نشاطها . وأظننا ما زلنا بحاجة إلى دراسة ، بل دراسات حول مفهوم «النخبة» من هذه الزاوية . أما الماركسية فلا تتحدث عن النخبة ، لأن

المهم عندها هو الوعي الطبقى ، والمطلوب هو أن يعم هذا الوعى جميع أفراد الطبقة العاملة ، إن أمكن ذلك ، وإذا كان الأفراد متفاوتين فى درجة وعيهم الطبقى فإن ذلك لا يبرر - حسب رأى الماركسيين الأول مثل بليخاونوف - المبالغة في تقدير دور الأبطال . وقد تغير موقف الماركسيين من هذه القضية الشائكة ، قضية التفاوت بين قدرات الأفراد، حين أصبحت مشكلة النظام الحزبى فى صدر أولويات العمل السياسى ، فأخذ ستالين يؤكد أهمية «الديمقراطية المركزية «داخل الحزب ، والدور «الطليعى» للحزب داخل المجتمع . ومهما يكن اعتراضك على البلاغة الستالينية فقد نجحت فى تجنب هذا المفهوم المزعج ، مفهوم «النخبة» ، أملا فى أن يظل كل فرد من أفراد الطبقة العاملة مقتنعا بأنه لا ديكتاتورية هناك سوى دكتاتورية البروليتاريا .

لماذا إذن عدل غالى ، فى العنوان نفسه ، إلى هذا المصطلح المشبوه؟ هذا لغز قد نحاول حله بعد قليل . ولكننا سنشعر بشيء من الراحة حين نجده - أعنى المصطلح - يتوارى شيئا فشيئا مخليا مكانه لمصطلح آخر قديم قدم القيصرية ، كثير الدوران فى مناقشاتنا منذ حركة ٢٣ يوليه ، وهو مصطلح «المثقف» وجمعها المثقفون يتسلل بهدوء حتي يحتل مكانه الأصلى طاردا تلك «النخبة» الغريبة الوجه واليد واللسان .

وغالى يستعمل اصطلاح «المثقفين» للدلالة على ما أطلق عليه فى النظام الانتخابى المصرى بعد الثورة اسم «الفئات» ، مقابلا لاصطلاح «العامل» و «الفلاح» (اللذين احتاج تعريفهما إلى بعض الوقت والجهد). وكلا «المثقفين» و«الفئات» يقابل ما سمى فى الكتابات السوفيتية «الإنتلجنسيا» وبروزها فى معجمنا السياسى الاجتماعى مظهر من مظاهر التأثر الواعى (لدى المفكرين الماركسيين) والمحاكاة الجزئية (من قبل الدولة) للنظام السوفيتى. فـ «المثقفون هم أصحاب المهن الفكرية، وهم طبقا للتحليل الماركسى للمجتمع لا يشكلون «طبقة» لأنهم ليسوا طرفاً أساسياً فى عملية الانتاج مثل البورجوازية أو الإقطاع من ناحية والعمال والفلاحين من ناحية أخرى ، وإنما هم فئة أو فئات هامشية ، تضطرها طبيعة دورها فى النظام الاقتصادى الاجتماعى إلى الالتحاق بأحد الأطراف الأساسية ، ومع أن النظام السوفيتى تطور بسرعة حتى أفرز طبقة جديدة هى طبقة «المديرين» سيطرت - بدون ثورة معلنة - على النظام كله ، فقد بقى الواقع فى ناحية والنظرية فى ناحية أخرى .

كان الدور الهامشى الذى أسندته الكتابات السوفيتية إلى «المثقفين» لا ينبىء عن احترام كثير . وكان وراءه ميراث من العهد القيصرى ، حين كان «المثقف» عرضة للاتهام بأنه ذو ميول «ثورية» ففى مجتمع جامد متخلف لا يمكن أن يظل «المتعلمون» وأصحاب المهن الفكرية

مجرد متعلمين يرتزقون من مهنة الطب أو الهندسة أو المحاماة أو التدريس أو حتى من الخدمة كضباط فى الجيش ، بل يجد فريق كبير منهم أنفسهم متورطين فى حالة التفكير فى حاضر بلادهم ومستقبلها . وهنا يصدق عليهم الوصف «مثقفون» فليس كل متعلم أو صاحب مهنة عقلية «مثقفا» ، وإنما يصبح هؤلاء مثقفين حين يدسون أنوفهم فيما لايعنيهم من شغل الحكام .

وكما أفرز المجتمع السوفيتى «طبقة» جديدة حلت محل البرجوازية وهى طبقة «المديرين» فقد أفرز «فئة» جديدة حلت محل «المثقفين» ، وهى الفئة التى سميت بـ «المنشقين» بل إن هؤلاء «المنشقين» هم «المثقفون» دون اختلاف ، وإن تغير شكل الدولة وصفتهم الجوهرية التى تميزهم عن غيرهم هى أنها أراذل ، لا يعلمون ويؤذيهم أن يعمل الحكام ، مغرورون يحسبون أنفسهم فوق غيرهم من الناس بعبارة أخرى : هم مجرمون وجريمتهم هى أنهم يفكرون تفكيرا مستقلاً .

عندما وقف المثقف المصرى حائراً بين لا ونعم ، أو بين نعم ولا، تحطم جوهره الصلب . أصيب بالشيزوفرينيا . أما عندما انهار كل شيء فقد تطور مرضه إلى جنون العظمة . ويرسم غالى شكرى صورة للمثقف بعد أن صار إلى هذا الحال فيقول :

إن المثقف العربى المعاصر .. يبطن احتقاراً عميقا لكل من العامل اليدوى والحاكم على السواء، مهما تكلم عن عامل بصياغات ذهنية ، ومهما قام بتدبيج المدائح لكل حاكم ولكن احتقار العامل اليدوى هو ثمة الشعور بالتفوق الذهنى أو المعرفى عليه . أما احتكاره للحاكم فليس لأنه دكتاتور ، (بل) لأنه غير جدير بقمة السلطة بينما هو – أى المثقف – أكثر جدارة . هناك صراع خفى داخل المثقف بموجبه يرى أنه البديل الطبيعى للحاكم حتى ولو كان هذا الحاكم مثقفا .وبالمناسبة ، فليس هناك حاكم غير (مثقف) بالمعنى التقنى لهذا المصطلح ، ضابطا كان أو محاميا أو مهندسا أو طبيبا، أميرا كان أو ملكا أو رئيسا فهم جميعا من (المثقفين) . وليست القضية فى خاتمة المطاف هى عدد الكتب التى قرأها أو لم يقرأها ولا فى نوع الأيديولوجية التى يعتنقها لأن الثقافة ليست مدحا ولا حسابا . إنها (حالة) أو (وضع) أو (موقع) ذهنى ما داخل الحركة الاجتماعية... وبالرغم من أن بلادنا إلى الآن لا تزال تعانى أهوال التخلف واحتقار الثقافة والمثقفين– خصوصا الكتابة والأدباء والمفكرين منهم– إلا أن هؤلاء يشاطرون الآخرين مشاعرهم ويبادلونهم احتقاراً باحتقار.

ثم عدد الأوهام التى وقع فيها «المثقف» نتيجة لانعزاله عن «المواطنين العاديين» وأولها – كما يقول – وقوعه فى وهم «النجومية»

ثم فى «وهم أنه «المثقف الوحيد» فاستبعد من الدائرة أقرب شركائه من قادة التنمية والتحديث، ومن أصحاب الإنتاج الذهنى المغاير للكتابة الأدبية، ولكن «إنتاج فكرى» لاشك فيه، وأخيرا وقع فى وهم السلطة» فعندما تصبح الثقافة لقباً اجتماعياً لا قيمة إبداعية.. تصبح «شهوة السلطة» بالتقرب منها أو ممارسته هى القيمة البديلة لقيمة الثقافة ذاتها، سلطة لا يجوز اختلاطها بأى سلطة أخرى. هذه الأوهام الثلاثة التى أوغلت فى نجوم الثقافة العربية المعاصرة تولدت عنها- كما يقول غالى- جرثومتان «الأولى هى التصور القائل بأن الكاتب أو الفنان «فوق المواطن العادى».. والجرثومة الأخرى هى التصور القائل بأنه يستطيع أن يكون نجماً للشعب ونجما للحاكم فى نفس الوقت».

هذه صورة سلبية جداً «للنخبة المثقفة» وعلاقتها بالسلطة من ناحية، وبـ«الناس العاديين» أو «عامة الشعب» من ناحية أخرى، ومع ذلك فكم هى صادقة! ولا ينبئك مثل خبير- لا تزال «النخبة المثقفة» تحاول أن تدخل فى لعبة السلطة، ولكنها لم تعد قادرة على القيام. بمهمتها، مهمة صياغة الوعى وتحويله إلى معرفة يمكن أن تستخدمها السلطة للتعامل مع الواقع. بل إنها لم تعد تملك المهارة وهدوء الأعصاب اللازمين لتزييف الوعى. حتى تستمر عملية خداع

الجماهير. ولكن غالى شكرى لا يقوم بعملية التطهير الواجبة لإنقاذ هذه النخبة (وهو ما يساوى إنقاذ وعى المجتمع بذاته) من المرض العضال الذى يمكن أن يفتك بها فتكاً نهائياً. إنما هما جملتان تقول إحداهما إن قادة التنمية والتحديث من أصحاب الإنتاج الذهنى المغاير للكتابة الأدبية هم شركاء للمثقف (الكاتب)، وتقول الأخرى إن الثقافة ذاتها سلطة لا يجوز اختلاطها بأى سلطة أخرى. هل يمكن أن تصبح هاتان الحقيقتان الذهنيتان واقعا اجتماعيا، هل يمكن أن يصبح بعض الشعراء الاقتصاديين (مثل طلعت حرب) دون أن تخبو فى نفوسهم جذوة المثل العليا، التى يغذيها الشعر والفن؟ هل يمكن - والوطن يحتضر - أن يختفى المثقفون الهواة، ويظهر فى مكانهم مثقفون أنبياء ؟.

شر ما خلقته الماركسية الستالينية فى نفوس مثقفينا شئ اسمه الحتمية التاريخية. لا حتمية فى التاريخ الذى نعيشه. التاريخ الذى نعيشه فهم نصنعه بعقولنا وفعل نصنعه بإرادتنا. التاريخ مغامرة فى الفهم والفعل، ويمكن لمن يجيئون بعدنا أن يقولوا إن ما حدث بالفعل كان حتمية تاريخية. يمكنهم أن يقيدوا فى كشوف حساباتهم ما يشاءون، أما نحن فنكون قد صنعنا حساباتنا وانتهينا.

ولكن غالى يريد- ونحن فى قلب الحاضر- أن يكتب التاريخ والنتيجة أننا نراه واقفا يبكى على الأطلال. أننا مازلنا نعيش فى

حاضر ما بعد ٥٢، فقد كنا موجودين قبلها، ومازلنا موجودين الآن، ومازال في استطاعتنا أن نغير هذا الحاضر، ولكننا نحكم على أنفسنا بالموت إن زعمنا أننا نؤرخه، لن أجادل غالى فى أن مشروع عبد الناصر كان نهضة كبرى، لولا أنه يقوم على صخرة صلبة من جهوده هو «غالى» ورفاقه. ولا فى أن مشروع السادات كان نكسة كبرى، رغم نصر أكتوبر، الذى كان على كل حال نصرا جزئيا، لن أجادله فى شئ من ذلك، فنحن مازلنا نعيشه ونملك تغييره. ولكننى سأجادله فى شئ هو- حقا- من التاريخ.

يقول غالى إن «مشروع النهضة» من عهد محمد على الكبير إلى ما قبل ٥٢ كان محكوما عليه بالسقوط «ولا فائدة من المجازات المربكة التى يقدمها عن قوس المعادلة التى تضم السقوط بجانب النهضة، مثلا متلازمين متعاصرين» لأنها كانت محاولة للتوفيق أو التلفيق بين ما أصبح يسمى المعاصرة «والمقصود - ثقافة الغرب» وما أصبح يسمى التراث «والمقصود به كل ما تلقيناه عن اسلافنا دون غربلة ودون انتخاب».

ولست أجادل فى أن تاريخ النهضة المصرية كان- ولا يزال- حافلا بالعثرات والنكسات، ولا أن أبالغ فى تعليل هذه النكسات والعثرات بسلوك الأبعدين أو الأقربين. ولكننى أريد أن أقول شيئين:

أولهما وأبسطهما: أن سجل النهضة المصرية- وهو متميز عن كل ما كان يجرى فى سائر الأقطار العربية، وإن كان يصلح، بل لقد كان بالفعل، نموذجاً لما جرى فى تلك الأقطار- سجل لا يتساوى فيه السقوط مع النهضة، مهما يكن المعيار المستخدم. وواقع ما يكتبه غالى الآن- على سبيل المثال- دليل كاف.

وثانيها: إن حكاية التوفيق والتلفيق لعبة قديمة يجب ألا ينخدع بها الصديق الغالى، وإن كان قد انخدع بها قبله زميلنا الدكتور محمد جابر الأنصارى فى كتابه «تحولات الفكر السياسة» فالمستشرقون الذين أرادوا أن ينكروا كل فضل للحضارة العربية- وغالى ممن يعرفون قيمة هذه الحضارة، كما عرفها قبله، وأنصفها كل الإنصاف، أستاذه سلامة موسى- دأبوا على الزعم بأن العرب لم يفعلوا شيئاً سوى أنهم نقلوا اليونان إلى الغربيين عن طريق أسبانيا وصقلية، قبل أن يعرفها الغرب مباشرة بعد سقوط القسطنطينية فى أيدى الأتراك وفرار علمائها إلى الغرب، ويضيف هؤلاء العاتبون أن الثقافة العربية لم تكن إلا «تلفيقا» من الفلسفة اليونانية والدين الإسلامى، وترديد هذا الكلام الآن خطير من وجهين:

الوجه الأول: أنه كذب ومغالطة- ولا ترادف هنا- أما أنه كذب فلأن الحضارة العربية الإسلامية فى أوج ازدهارها أبدعت الشئ

الكثيـر، وإذا زعم الغـرب أن هـذا الإبداع اقـتـصـر على الرياضـة والطبيعة والطب، فقد أنكروا قيمة حضاراتهم التكنولوجية. وأما المغالطة فلأنهم جعلوا «التوفيق» مساوياً للتلفيق. أو هذا- على الأصح- ما تلاعب به مترجموهم المشغوفون بالجناس، أما الكلمة الإفرنجية التي يستخدمونها في هذا السياق « eclecticism» فتحمل معنى التلفيق دائماً، بخلاف كلمات كثيرة أخرى في لغتهم تدل على التأليف المبدع بين عناصر مختلفة. وأود أن أسأل هؤلاء وهؤلاء: هل تنكرون أن الحضارة الغربية، وهي عندكم قمة الحضارة، التي تتوقعون لها الدوام إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، ليست إلا تلفيقا «دون توفيق» من عناصر ثلاثة: الحضارة العبرانية. المسيحية، والحضارة اليونانية الرومانية، والعادات القبلية لبرابرة شمال أوروبا «وقد كانت النازية آخر وأصرح إحياء لها»؟

ووجه الخطر الثاني: أن الزعم بكون الحضارة العربية الإسلامية تلفيق لا إبداع فيه، ولدت كذلك ومازالت كذلك، يثبت في نفوس العرب والمسلمين أن هذا واقع أبدي لا سبيل إلى تغييره، أو «حتمية حضارية» لا خلاص منها إلا بالانخلاع من هذه الحضارة، وهو نوع آخر من الانتحار أي أنه نهاية الضياع للجيل الضائع.

من يسمى الأشياء بأسمائها ؟

من الأقـوال الشـائعـة عند النقـاد أن الرواية فن أدبي ممتـد الأطراف، متسع الأكتاف، فقد تجد فيه شيئاً من الحوار السياسى كما عند تورجنيف، أو الفلسفى كما عند دستويفسكى أو البحث التـاريخى عند تولستوى، أو وصف الطبـيعـة عند هاردى.. وهكذا، حسب مزاج كل كاتب. ولكن السيرة الذاتية فن يتداخل مع الرواية ويتسع لأكثر مما تتسع له الرواية، فثمة كاتب يكتب سيرته الذاتية كما يكتب الرواية- هكذا فعل جوركى مثلا حين كتب «الطفولة» و«السعى فى الدنيا»، وهكذا فعل طه حسين فى «الأيام» «لم يتردد الدكتور عبد المحسن طه بدر فى إدخالها ضمن النصوص الروائية فى كتابه المهم عن الرواية العربية في مصر» ولكن هناك من يكتب سيرته الذاتية ليكون- كما يقول- شاهداً على عصره، فيربط أحداث حياته الخاصة بالأحداث العامة، ويتحرى الموضوعية- أو يدعيها- فى هذه وتلك. فيكون أقرب إلى المؤرخ، وإذا كان بالفعل ممن شاركوا فى صنع الأحداث العامة، وكان قصده من كتابة سيرته الذاتية أن يشرح دوره فى هذه الأحداث أو يدافع عنه، اقتربت كتابته من فن آخر وهو فن المذكرات. فكثير من المذكرات، بل معظمها، لا تكتب بطريقة عفوية، ولكنها مثل كل فنون الكتابة، تكتب لغرض معين وقارئ معين.

لذلك يكاد كل كتاب فى الترجمة الذاتية يكون نوعا أدبياً قائما بذاته. وهذا القول يصدق على كتاب «أسمى الوجوه بأسمائها» للدكتور حسن فتح الباب، مثلما يصدق على غيره من التراجم الذاتية.

لقد شغل الدكتور حسن فتح الباب بالشكل الفنى لهذه السيرة الذاتية منذ كانت فكرة، وعندما بدأها، وإلى أن أتم فصولها الأخيرة.

كان يشعر من أول الأمر أنه منذور للشعر، وينفر من تبديد طاقته فى أعماله نثرية فيها شبهة الابداع الفنى «فثبت أعماله يشتمل على بعض الكتابات النقدية». وأقنع نفسه بأن السيرة الذاتية التى يكتبها سوف تكون شديدة الالتحام بشعره، لأنها ترسم الخلفية التاريخية لهذا الشعر، وكيف كانت القصيدة تتولد فى نفسه من التحامه بالواقع الاجتماعى والسياسى، ولكنه لم يلبث أن تبين أن لهذا الواقع قوة ذاتية تفوق قوة الخيال أحيانا، وأن هذه القوة فرضت نفسها على الشعر، وجعلت «الواقعية»- باعتبارها مذهبا فنيا، هى السمة الغالبة عليه، كما جعلته، وهو يقدم هذه السيرة بعد أن فرغ من كتابتها، يصفها بأنها عمل إبداعى، وينبهنا بأن أجزاء منها تدخل فى دائرة الشعر.

إن هذه المقارنة بين الشعر والنثر فى تعبيرهما عن الواقع التاريخى من ناحية، وعن التجربة الذاتية من ناحية أخرى، تثير

مسألة عظيمة الأهمية فى مسيرة أدبنا المعاصر، وتستدعى نظرة متأملة لا يتسع لها المقال الحاضر، وإن كانت مناقشة العمل الذى بين أيدينا ذات مساس بها، كما أنها تقدم لنا مثالا متميزا للسيرة الذاتية فى جمعها بين أشكال وأساليب متعددة.

حرية الحركة فى الزمان والمكان، بواسطة تداعى الخواطر، أسلوب شائع فى الرواية الحديثة، ولكن السيرة الذاتية تسمح به بدرجة أكبر، وهكذا يستطيع كاتبنا أن ينتقل بسهولة من نموذج الصياد المطحون فى الريف المصرى إلى نموذج صيادى الشواطئ لا فى الشواطئ المصرية وحدها، خصوصا شاطئ بورسعيد، مع ما يجره من ذكريات المقاومة الشعبية فى حرب ٥٦، بل إلى شاطئ لبنان أيضاً، حيث يقدم لنا شخصية صياد «قبضاى» يرى مخالفة القانون ودخول السجن مفخرة في حد ذاته، بصرف النظر على معنى ذلك القانون أو من الذى أصدره، ويحتفظ فى كوخه المنعزل على قمة الجبل بصورة زيتية لجمال عبد الناصر يقدسها مثل أيقونة.. ولكن ثمة محاور ثلاثة تتحرك بينها هذه السيرة الذاتية: تجربة الشاعر حين كان ضابط شرطة فى ريف المنوفية، ثم شمال الدلتا، وتقع بينهما ذكرياته عن الحياة الأدبية فى القاهرة حين أقام فيها مدة يبدو أنها لم تكن قصيرة، ولكن مشكلاته مع رؤسائه فى الشرطة كانت أقوى تأثيراً فى نفسه، وهذا هو ثالث المحاور التى تدور حولها السيرة.

فى عملية الكتابة تحدد «الكتابة» نفسها – إلى درجة كبيرة– خط السير. وحسن فتح الباب إذ يبدأ سيرته من مرحلة الشباب الناضج، برؤيته المتفائلة للواقع وثقته بقدرته الشخصية على محو نقائصه، يصور لنا الأحداث بأسلوب قصصى وصفى قد يتوهج بالحماسة أحيانا، وتدعم هذه الحماسة مقتطفات من شعره، ولكنه قلما يتسم بالحدة أو يشى بالمرارة. أما حين ينتقل إلى سنوات عمله الأخيرة فى الشرطة، وقد زامنت هزيمة ٦٧ وما أعقبها من أحداث وتحولات، فإن النبرة تعلو، والشعور بالتناقضات القديمة والجديدة بين الحلم والواقع يحول الكاتب من راوٍ مشارك إلى مراقب ساخط، وينقلنا إلى نثر نقدى عنيف أو ساخر ومقتطفات شعرية يصفها هو نفسه بالجنوح إلى السيريالية، ولو فى الظاهر. ولكن ثمة فكرة تنتظم هذه السيرة الذاتية من البداية إلى الختام، مع تعدد الأشكال والأساليب واختلاف المواقف. تلك هى فكرة «الاغتراب». وقد تلقف المثقفون العرب هذه الفكرة بسهولة من الفلسفة الوجودية، خلال الخمسينيات والستينيات، وامتزج عندهم الوعى الذاتى بالوعى الطبقى بدرجة أكبر مما نجده عند سارتر نفسه، وهو أقرب الوجوديين إلى الماركسية، ولم يكن هذا الامتزاج إلا صدى للواقع العربى، أو الواقع المصرى خاصة، وإن كان المفهوم الوجودى، ثم الماركسى، للاغتراب قد ساعدهم على بلورة

مواقفهم ومشاعرهم،قد كان نموذج المثقف المصرى هو غالبا الموظف فى الدولة «مدرسين أو إداريين فى مختلف الوزارات، وقد انضم إليهم فى أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها أعداد متزايدة من ضباط الجيش والبوليس حين سمح الاستقلال المنقوص بزيادة عددهما». وأغلب هؤلاء الموظفين لم يكونوا يملكون سوى مرتباتهم، أى أنهم لم يكونوا من طبقة ملاك الأرض ولا من براعم الرأسمالية الناشئة، وهما الطبقتان اللتان تسيطران على جهاز الحكم، كان المثقف المصرى- إذن- يخدم طبقة لا ينتمى إليها.ويساهم بذلك فى ظلم الطبقة التى ينتمى إليها بحكم الأصل والنشأة، وأغلبهم كان لهم أخوة أو أعمام وأخوال فى الريف، يفلحون الأرض كملاك صغار، أو حتى كمستأجرين، لا يحصلون على أبسط ضروريات الحياة إلا بالعمل الشاق، كان من الطبيعى أن يشعر المثقف المصرى بزيف هذا الوضع، ونظراً لأن علاقات الإنتاج غلب عليها النمط الفردى «مالك ومستأجر، رئيس ومرءوس» فإن تصحيح الزيف لم يكن ممكنا إلا بزيف أكبر، وهو اغتراب المثقف عن ذاته، بمحاولته الدخول فى صفوف الطبقة الحاكمة، فلم يكن ثمة من سبيل إلا أن يتعايش المثقف المصرى مع اغترابه بطريقة ما. كما يتعايش مع أمراضه المزمنة!

فى صدامه الأول بالسلطة- مع كونه من رجالها!- يجد الضابط الشاب نفسه منقولا من مركز أشمون إلى «نقطة» تتبعها عدة قرى فى

المحافظة «المديرية كما كانت تسمى وقتذاك» مع أنه كان برتبة «يوزباشى» «نقيب» ذى ثلاث نجوم، ومثل هذه الوظيفة يشغلها عادة صغير الضباط. ولكن ضابط النقطة السابقة كان له «ظهر» فنقل إلى القاهرة، ولم يكن النقيب حسن أو اليوزباشى حسن من ذوى الظهور فحل محله، تجرأ وطلب مقابلة المدير بلا فائدة سوى إثارة نقمة الرجل عليه، وها هو ذا يبدأ عمله الجديد:

«سبقتنى- إذ أدخل النقطة أول مرة- صيحة «انتباه» أطلقها الجندى رقم «١» الحارس الخارجى على بابها، وانتظمت «القوة» الصغيرة بالفناء الداخلى فى «طابور يقوده ضابط الصف الأقدم وكان هو «البلوكامين»- أمين البلوك- «إياه» لأداء التحية العسكرية «لحضرة الضابط» الجديد.. ملامح التعب والفاقة تكسو الجباه والملابس.. معظمهم مسنون فى عمر أبى.. خشيت أن تفلت منى نظرة إشفاق فلا آمن بعد ذلك تخاذل ضعفاء النفس منهم فى الاضطلاع بالواجب وتنفيذ العمليات.. وأغلب الظن أنهم يعلمون أنى «رجل طيب» أكره القسوة فى المعاملة، وأتسامح مع المكسورى الجناح، أليس أبى منهم؟ رأيت وجهه- الذى فارقنى طفلا لا أكاد أتبين ملامحه- فى وجوههم».

فقرة تنبض بالعاطفة كما تحفل باللمحات الناقدة. لقد بدأ الضابط الشاب يتقمص دوره، فبدلته الصفراء ونجومه الثلاث التى

تمثل السلطة لا تكفى عليه أن يكون حازما، إن هذا المشهد التمثيلى «لاحظ الأقواس» لا ينفى أن هؤلاء الرجال المتعبين يحملون على كواهلهم مسئولية جسيمة، مسئولية حفظ الأمن فى القرى الأربع التى تشرف عليها النقطة، منع الجرائم أو القبض على مرتكبيها، ضبط المسروقات «وما أكثر سرقة البهائم فى الريف المصرى» وردها إلى أصحابها، صحيح أن الواقع شئ مختلف، البلوكامين «إباه» يأخذ الإتاوات على الأعمال الصغيرة، أما الأعمال الكبيرة كالسرقة والقتل فالتصرف فيها موكول إلى العمد، ولا سيما عمدة هذه القرية– الكبيرة نسبيا– التى تقع فيها النقطة، هو الذى يتصرف بحكمته فى هذه الأمور العويصة، فهو رئيس البلد العارف بخباياها، وما هذا الضابط إلا «غريب» طارئ، إذا سلك سبيل «الاستقامة» مثل سلفه المحظوظ فما عليه إلا أن يسكن فى المنزل الصغير الذى بناه العمدة ملاصقا للدوار، يجئ إليه بين وقت وآخر، وأعمال النقطة تظل جارية على ما هى عليه، وإذا سأل عنه أحد الرؤساء فهو فى «المرور» بينما هو فى منزله فى القاهرة مستريح الضمير.

ولكن الضابط الجديد ليس كالضابط القديم. لقد سكنه من أول وهله وسواس أن أهل القرية هم أهله المفقودون. فى تلك القرية النائية من قرى الصعيد، وهؤلاء الجنود كبار السن يتلمس في ملامحهم

ملامح أبيه الذى نزح إلى القاهرة كما ينزح الكثيرون من أبناء الصعيد، وعاش فيها مع أسرته فى ناحية من نواحى شبرا، ذلك الحى المزدحم بالفقراء وقلة من متوسطى الحال.

لقد أعلن الضابط الجديد عزمه على أن يمارس سلطته باعتباره المسئول الأمنى الأول عن قرى النقطة الأربع، بأن رفض عرض العمدة بالإقامة فى جواره، واختار أن تكون إقامته فى مبنى النقطة نفسه، ومبيته على الكنبة التى يجلس عليها الضيوف نهارا، وما لبثت الحرب أن بدأت بين الرجلين، خفية مكتومة، كأنهما فى حلبة ملاكمة، كلا الخصمين يتقدم من الآخر بحذر، ويتحين الفرصة ليكسب نقطة ترفع مكانته فى عيون أهل القرية الذين يشاهدون ولا يجرءون على إظهار انحيازهم إلى أحد الطرفين.

معركة غير متكافئة، لولا إصرار الضابط الشاب على بعث الحياة فى الجثث الهامدة، فهؤلاء، مهما يكن ضعفهم وتخاذلهم، هم الشعب، وهو واحد من هذا الشعب:

«مدرع هو بالمصاهرة والفروسية فى حلبة الجياد والرجال الراقصة، وبالهدايا وضعف العاجزين وقوة القادرين.. «بكتاب الموتى» والجماجم ذات العيون الناظرة الجوفاء.. بالصمت العام.. «مسيس» على اختلاف العصور والعهود.. مدرع أنا بهم.. بالثياب الزرقاء

المتهرئة، مدجج بالظلال الطويلة والأشباح المحنية الظهور فى العودة من «الغيطان» بين العمدة والصراف والخفير (**ضعف الطالب والمطلوب**).. بمواويل الأنين عبر آلاف السنين بين الساقية والشادوف، بين الدار المقبرة وتحت السقف الحظيرة تجمع شمل البنين والبنات والحيوان للحظوظ منهم، وترعة البلهارسيا، والرحيق والنواة.. مدرع بقوة القانون الغائب.. بالثورة.. ثورة الشاعر الذى يسبح ضد التيار.

كاد رسول الثورة فى هذه القرية النائمة يسقط بالضربة القاضية حين انتهز الحاج العمدة مشكلة صغيرة ليثير أقباط القرية على الضابط بدعوى أنه يضطهدهم، لأنه ضبط شابين قبطيين مطلوبين للتجنيد، ولولا أن الضابط كان يتردد على دير فى الناحية ويستأنس برهبانه الصلحاء كما يستأنسون به لنجح تدبير العمدة.

هكذا جاءت نهاية القصة «مفتوحة» وهل يمكن أن نتوقع غير ذلك ؟ ربما نجح الضابط الشاب فى هز كرامة العمدة قليلا ولكن الأمور ستعود إلى ما كانت عليه بعد رحيل الضابط الذى «يسبح ضد التيار» . كل ما هنالك أن الضابط الشاب استولت عليه الحمية ، وأصبح مُهيأً لدور أكثر إيجابية . فقد كانت النقطة الجديدة التى انتقل إليها مكونة من عدد من القرى تتوسطها بحيرة ، ومثل هذه البحيرات يوجد فى بعض أنحاء الدلتا من تجمع المياه الجوفية المتسربة من النيل . هنا

عرف الضابط الشاعر صيادا فقيرا سماه «متولى» وعرف منه محنته هو وأمثاله المستضعفين ، إذ إن الصيادين الأغنياء - وهم أيضا من ملاك الأراضى - أقاموا سدا حجز قسما من البحيرة لا يسمح للصيادين الآخرين بالاقتراب منه . تبنى الضابط الشاعر قضية متولي وجمع الخفراء وجنود النقطة لهدم السد . استطاع الصيادون الفقراء أن يرفعوا رءوسهم ، وأن يوسعوا رزقهم ولو قليلاً ، ولكن - مرة أخرى - إلى كم تستمر هذه الحالة ، وقد أصبح الضابط الهمام منقولا إلى القاهرة ؟

لقد أدرك الشاعر نفسه أنه لن يستطيع بمفرده أن يصنع شيئا. ولكن ربما كان أشد ما آلمه أنه وجد نفسه غريبا مرة أخرى، غريبا هذه المرة ، ويا للعجب ، بين إخوانه الشعراء وإخوانه الضباط على حد السواء . الشعراء . وكثير منهم - إن لم يكن أكثرهم - ميالون إلى اليسار ، ينظرون إليه على أنه ضابط شرطة، وربما اتهمه بعضهم بأنه يتجسس عليهم ! ورؤساؤه يرتابون فى أمره ، لأنه يصاحب اليساريين أحيانا !

تنتهى هذه السيرة الذاتية ، وقد كتبها صاحبها فى سن يتوقع المرء حين يصل إليها أن يكون قد هدأ واطمأن . ولكن من أين يأتى الهدوء والاطمئنان لهذا المغترب الأبدى ، وقد أصبح مغتربا حتى عن نفسه ، يسائلها : هل كان هذا الطريق الطويل الذى قطعه ، هو حقا طريقه هو، الطريق الذى كان يريد فى أعماق ذاته، أن يسلكه ؟

حديث نفس مغتربة

الدكتور محمد إبراهيم الفيومى أستاذ الفلسفة فى جامعة الأزهر ، تخرج فى الفلسفة على يدى الدكتور الشيخ عبد الحليم محمود ، وأتم دراسته - بناء على مشورة أستاذه وبفضل معاونته - فى جامعة باريس، كما فعل أستاذه من قبل . وإذا كانت رسالة الدكتور عبد الحليم محمود عن الحارث المحاسبى (وهى مطبوعة بنصها الفرنسى) قد أرهصت باتجاهه الصوفى ، فإن رسالة الدكتور الفيومى عن «القلق الإنسانى» تنسجم كل الانسجام مع هذا العنوان الذى عنون به سيرته الذاتية : «أيامى : حديث نفس مغتربة» . وأحسب أنه زاوج بين عنوانين حتى لا يلتبس الأمر على من ينظر إلى هذا العنوان المضاف وحده «حديث نفس مغتربة» فيحسب أنه أمام رواية ، أو اعتراف ، أو نوع آخر من الكتابة الذاتية المحضة . والدكتور الفيومى - كما عرفنا منحاه الفكرى فى هذا الكتاب نفسه - لا يرى للفكر قيمة إلا إذا خرج من جنون الذاتية إلى الموضوعية . وقد جمع بين الطرفين بإضافة الأيام إلى ياء المتكلم ، ولا ننسى أيضا ما فى هذا العنوان الأول من إشارة إلى كتاب «الأيام» لطه حسين .

وما أظن أن الدكتور الفيومى قد استطاع الخلاص - أو حتى حاول الخلاص - من هذه الازدواجية . فالفلسفة عنده صادرة عن معاناة ذاتية ، ولذلك نعده بلا حرج فيلسوفا وجوديا مسلما : و«القلق» ، عنوان

رسالته للدكتوراه، هو اصطلاح جوهرى فى الفلسفة الوجودية، غير أن الشائع أن «القلق» لا وجود له فى الفكر الإسلامى ، وهى فكرة خاطئة، فكرة جمود الفكر الإسلامى على مدى القرون المتطاولة . وكل من يقرأ فى كتاب «مقالات الإسلاميين» للأشعرى ، وهو - على قدر علمى أقدم نص يعرفنا بالمراحل الأولى فى تاريخ الفكر الإسلامى - لابد أن يدهش لمقدار الغليان الفكرى الذى كان أبرز ملامح القرنين الأول والثانى للهجرة، وهما فى الوقت نفسه القرنان اللذان شهدا حركة الفتح الإسلامى كما شهدا تأسيس الدولة الإسلامية . لقد قامت فى ذهن الطالب الواعد محمد إبراهيم الفيومى فكرة «القلق الإنسانى» موضوعا لرسالة الدكتوراه ، على أثر دراسته لموضوع «العقيدة والعقل عند الغزالى» فى مرحلة الماجستير ، والقرابة بينهما ظاهرة، وتنبىء عن شعور شخصى ، ومقلق ، بأزمة الفكر الإنسانى بين اليقين والشك، أو لنقل : بين اليقين والتساؤل . ولم يثنه أستاذه عن الخوض فى هذا الموضوع الذى يبدو شائكا فى نظر المترفين ، كما يبدو «غير ذى موضوع» عند من يأخذون بالظواهر ، أو يسلمون بالأفكار السائدة دون تأمل أو فحص . ومن هؤلاء من قال له : ليس فى القرآن قلق .. ولعل هذا هو ما دعا الباحث الشاب إلى الاتجاه بموضوعه نحو الفلسفة الحديثة ، أو الفلسفة العامة ، ولاشك أنها السائدة عند أقطاب الفكر

الفلسفي في عالمنا العربي المعاصر ، ويكفي أن نذكر منهم : عبد الرحمن بدوي ، وزكي نجيب محمود ، وعثمان أمين ، وفؤاد زكريا. وربما كانت دراسة الأدب الأوروبي والنقد الأوروبي هي المدخل الضروري لكل فيلسوف عربي معاصر، بمثل دراسة النقد العربي المعاصر أو الأدب العربي المعاصر .

ولكنني لا أشك في أن الدكتور الفيومي ، بعد هذه المقدمة ، عائد – أو هو قد عاد بالفعل – إلى دائرة الفكر الإسلامي بمزيد من التعمق الذي لا تعوزه الجرأة ، كما لا تعوزه الأناة ولا الصبر ، وكلها صفات راسخة في تكوينه الشخصي .

نعم ، إن «اغتراب النفس» هو دليل القلق . والقلق حالة مصاحبة لكل تغير ، سواء أكان تغيراً نحو الأفضل أم نحو الأسوأ، وهو على الحالتين ظاهرة صحية ، فحتى إذا كان التغير نحو الأسوأ فالقلق يعني رفض هذا الأسوأ . إنما الذي نخشاه على أمتنا هو أن تترك القلق وتستسلم للحالة السيئة؛ فهذه الحالة من شلل الإرادة هي نذير فناء الأمم . ويخطيء من يدعي أن كوارث القرنين الأول والثاني كانت نتيجة لدسائس رجال من الأقطار المفتوحة دفعهم الحقد العنصري أو المذهبي إلى الكيد للإسلام بنشر الأقاويل الفاسدة ؛ فمع التسليم بوجود هؤلاء فإن الجدال معهم – وهو ما نهض به المعتزلة الأوائل على وجه

الخصوص – انتقل بالفكر الإسلامى من حالة الإيمان المطلق – أى الإيمان بالله الواحد خالق كل شىء – إلى حالة البحث عن العلل المباشرة أو التساؤل عن الأسباب ، وهو ما لا يناقض الإيمان ، ولا يخرج عن أصل الإسلام . والإيمان بالموجود الأسمى الذى هو أصل كل الموجودات وكل القوانين ، لا يخلو من حالة من القلق عندما يقف الإنسان حائراً أمام الموجودات الجزئية ، متسائلاً عن حكمتها . وكيف يسوغ الادعاء بأن القرآن الكريم لا يعرف القلق وفيه مثل هذه الآية ﴿ قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها ﴾، وصاحب الرسالة عليه الصلاة والسلام يقول : «إنى ليغان على قلبى حتى استغفر الله فى اليوم سبعين مرة» ؟

كأنى أبدأ الكلام عن هذه السيرة الذاتية بآخر فصل فيها ، فهل يعد فى ذلك شيئا خارجاً عن المألوف أو المنتظر ؟ لعل هذا صحيح ، ولكن الخروج على المألوف هنا هو ما يمليه العقل . فكاتب السيرة ليس محمد إبراهيم الفيومى طفل القرية ، ولا الطالب اليافع فى معهد الزقازيق الدينى ، ولا حتى الطالب فى كلية أصول الدين ، ولكنه الدكتور محمد إبراهيم الفيومى المفكر الناضج . وهو لا يكتب فى زمن قبل الثورة ، ولا فى أى عهد من عهود الثورة ، ولكنه يكتب سنة ١٩٩٨م، وقد جنينا ، ولا نزال نجنى، من العهود السابقة كلها ، حلوها ومرها. فهو فى كل ما يكتبه عن الماضى إنما ينظر بعين الحاضر .

وإذا كان قد أحس معنى «الاغتراب» إحساسا مبهما فى مراحل حياته السابقة ، فإن إحساسه بالاغتراب فى وقتنا الحاضر أشد وضوحاً وإيلاماً . ولعلك تعرف أنه تولى أمانة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية مرتين - وأحسبه لا يزال يحمل هذه الأمانة - إلى جانب قيامه بالتدريس فى جامعته . فهل تحسب أن شغله لهذا المنصب أرضاه وأسعده ، أو جعله أقل قلقا ؟ ما أظن ذلك ! بل هو لا يذكره مرة واحدة فى ثنايا هذه السيرة . وأقول : لعله فرغ من كتابتها فى زمن سابق لسنة الطبع ، ولكننى أقول أيضا : من يقدر على الزعم بأن إصلاح الفاسد ، أو تقويم المعوج ، عمل يمكن أن يتم فى سنوات قليلة ؟

على كل حال هذا بعض ما يقوله عن «أهل الثقة» (لا أدرى : هل من حسن الظن أو من سوئه أن نحسب من يتولى منصباً مثل أمانة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية داخلاً فى عداد أهل الثقة) :

«من هنا طفح الشعور بالكآبة على أهل الثقة من قبل النظام الحاكم ، ومن ناحية أخرى : كان من غضب الله عليهم أن أحل سخطه وغضبه من أنفسهم على أنفسهم ، ومن الشعب . وثالثة الأثافى أنهم - أى أهل الثقة - طغاة ملأ الخوف قلوبهم من أنفسهم على أنفسهم ، فيتآمر كل على أخيه ، ومع عدوانية التآمر تبرز خواطر تجوب مع الذاكرة يتمنى فيها كلٌ لأخيه

قصاص العدالة الإلهية كلما ازداد الشعور بالظلم والإرهاب السياسى» . (ص٢١٤).

ولا أعني بهذه الإشارة إلى أصحاب المناصب أو «أهل الثقة» وما يكونون فيه من كآبة وخوف وعدوانية ، أن ذلك نوع من «القلق» المفضى إلى التغيير نحو الأفضل ، أو إلى مقاومة التغيير نحو الأسوأ ، وإنما هو عرض من أعراض الانحدار ، نسأل الله أن يعيننا على الخلاص من شره . فما هو إلا التدمير المتبادل . على أنه ليس العرض الوحيد ، أو المرض الوحيد ، فثمة عرض آخر أو مرض آخر أكثر شيوعا ، لا ينجو منه كبير ولا صغير ، وهو الذاتية المفرطة حتى أن الواحد منا لا يتجاوز حدود «الأنا» فى آرائه أو أهوائه ، ولا يقبل أن يكون للآخر «أناه» أيضا، فترى الواحد منا لا يصغي إلى ما يقوله الآخر ، بل لا يكاد يقبل وجود هذا الآخر إلى جانب وجوده هو ، أو كما يروى الدكتور الفيومى عن أحد أساتذته الفرنسيين : «ما اجتمع عربيان فى مكان إلا اختلفا» . ويقول الفيومى نفسه متعجبا وساخراً :

«ما بالنا نحن العرب – من دون البشرية – نحسن الحديث فرادى عن مشاكلنا ونلهو بها سمراً فى مجالسنا ، أما حين نجتمع لنتفق على وجهة نظر تجمع بيننا ، أو بين آرائنا ، ترانا نختلف إلى حد الصراع ، فلا نحسن تفاهما ولا حواراً ،

وينغلق كل واحد على نفسه يناجي ذاته ، وينعي نفسه ، متحسراً على ما تنطوي عليه دخائل نفسه من نفائس الحكمة ، ثم يقول متحسراً مع تصاعد آهات قلبية : يا ليت قومي يفقهون ! » (ص ٢١٠).

ولعلنا نتساءل حين نقرأ هذا الوصف الدقيق لقدرتنا الرهيبة على الاختلاف ، وعشقنا العجيب لذواتنا : أليس هذا هو أصل الداء ، فكلنا نتحدث عن «الديموقراطية» ، يستوى فى ذلك من هم فى السلطة ، ومن هم خارج السلطة ، ولكننا لن نكون «ديموقراطيين» إلا إذا سلمنا بأن للآخرين وجودا مثل وجودنا ، وحقوقا مثل حقوقنا ، أو بعبارة أخرى : إذا خرجنا من ذاتية «الأنا» إلى موضوعية الجماعة ، التى تتمثل فى قانون يخضع له الجميع ، أو مؤسسة لها نظام يحقق مصلحة عامة . أليست الحقيقة هى أن فى أعماق كل منا دكتاتوراً صغيراً أو كبيراً ؟ وربما كانت هذه النزعة الدكتاتورية قائمة ، ظاهرة أو كامنة فى نفوس البشر جميعا ، ولكن الذى يحد منها هو الشعور بقوة المؤسسة . لذلك كانت الحضارة دائما من عمل مؤسسات ، لا من عمل أفراد .

على أن كلمة «مؤسسة» ، مثل كلمة «ديموقراطية» ليست كلمة سحرية تفتح بها مغاليق الكنوز ، فقد تجتمع فئة على أمر فيه مصلحة تجمع بين أفرادها ، وإن كانت مناقضة لمصلحة الأمة ، فتقيم هذه الفئة

«مؤسستها» التى ترعى الفساد وتحميه ، ولابد لها من استخدام شتى أساليب القهر تارة ، والخداع تارة أخرى ، لتبقى الأكثرية عاملة ناصبة خاضعة لما تمليه عليها الفئة المحظوظة.

وهناك نوع آخر من «المؤسسات» يساهم فى استغلال هذه الأكثرية البائسة ، وهو «الطرقية» كما يسميها الدكتور الفيومى ، وإن كانت تسمى نفسها «الطرق الصوفية» ، وهم شيع متناكرة ، أحالت الدين إلى مجموعة من الخرافات والممارسات أقرب إلى الوثنية ، ولكنها تقدم لعامة الناس ملجأ يفرون إليه من الشعور بالظلم والعجز عن مواجهته .

وهكذا يبدو أننا أدخلنا أنفسنا بمحض إرادتنا فى حلقة مفرغة : فانحصار كل فرد منا داخل ذاته جعل الاستبداد هو النظام الوحيد الذى يصلح لتدبير حياتنا المشتركة . والفرد المستبد لا بد له من أعوان ، وما دام هؤلاء الأعوان من نفس طينتنا فهم أيضا لا يفكرون فى غير ذواتهم ، ولا يجتمعون إلا لمصالحهم ، فلا تعنيهم مصالح الأكثرية ؛ وهكذا تجد الأكثرية نفسها وقد أهملت آراؤها ، وضيعت مصالحها، فيزداد كل فرد عكوفا على ذاته ، وهكذا دواليك .

فأصل الداء عندنا ليس فى أننا لا نملك مؤسسات ، بل فى أننا نملك مؤسسات فاسدة . ويعبر الدكتور الفيومى عن ذلك بقوله فى فاتحة كتابه :

«إننا لا نفتقر إلى المبادىء التى توصلنا إلى اليقين فحسب ، بل إننا أيضا نملك مبادىء أخرى تتمشى مع الباطل وتدعو إليه ، وذلك يزيد من إحساس الإنسان بالغربة فى المجتمع الذى يعيش فيه ، وبخاصة إذا كان يحس بأنه صاحب رسالة يعمل على أدائها ويرجو من الله قبول عمله».

كيف السبيل إلى الخروج من هذه الحالة ؟

نقول نحن ، ولعلنا نختلف - إلى حد ما - مع ما يقوله الدكتور الفيومى : إننا بحاجة إلى أن يدخل «القلق» فى صميم ثقافتنا . القلق الخصب الذى يدعو إلى التساؤل الدائم .

فلو أن كل واحد من المتحاورين لم يكن شديد الثقة بما يقوله - وما يقوله هو غالبا كلام فارغ ، أى فى أحسن الأحوال دعوى بغير دليل ، فى الواقع المحسوس - لو لم يكن كل واحد من المتحاورين واثقا بما يقوله إلى درجة اليقين ، لاستطاع أن يصغي إلى كلام محاوره . ولو استطاع المتحاوران أن يتفقا على فكرة ما لأمكنهما أن يجرياها فى الواقع العملى دون يقين مسبق بنجاحها ، فإذا لم تنجح فما على الواحد منهما إلا أن يطرح أسئلة جديدة ، وهلم جرا .

فالقلق - ما لم يكن قلقا مرضيا - معناه التساؤل المستمر . هذا هو القلق الفلسفى ، وهو وإن ارتبط بالمذهب الوجودى خاصة، بداية لكل

تفكير فلسفى ، ولعل كل مذهب فلسفى يدعي أنه وصل إلى نوع من اليقين ، مبني على مقدمات عقلية ، ووقائع يمكن إدراكها بالعقل ، ولكن أكثر المذاهب الفلسفية الحديثة وأوسعها تأثيراً ، كالماركسية والبرجماتية والوضعية المنطقية ، لا تقدم إلا منهجاً فى التفكير ، تعرف به ويقوم عندها مقام اليقين الدينى ، وقد يتفق معه أو لا يتفق .

يقول الدكتور الفيومى عن اتجاهه إلى البحث الفلسفى بعد نشأته الدينية :

«ولا ينبغى أن يُسلَكَ بالدين سبيل الفلسفة ، ولا بالفلسفة سبيل الدين ، ولا يُطلب اليقين عن طريق الفلسفة؛ لأنها لا تملكه وإن كانت تشير إلى مسالكه . وإنما ينبغى أن يُطلب اليقين من الدين .. سيظل الدين واحة للوجدان المطمئن ، بينما الفلسفة تمرد عقلى .. والحياة تتردد بين الإيمان والتمرد .

«فى حين لو كنت ضحيت بتعاليمى التى تلقيتها فى شبابى لأرحت نفسى من عناء هذا القلق .. لأن السعى وراء الحقيقة هو الذى نظم معظم رؤاي السابقة للأشياء . ولا أعتقد أن هذا جعلنى أكثر سعادة وحسب ، بل إنه بالطبع قد زاد شخصيتى عمقاً ، جعلنى أزدرى التفاهات ولا أكترث بالسخرية .. وهكذا ففى حالتى الخاصة أعتقد أن السعى وراء الحقيقة كان شراً

وخيراً . ولكنها فى نظرى لا تنطوى إلا على الخير» .(ص ١٤٤٠).

غير أنه قال قبل ذلك بقليل : «إن معرفة لها مثل هذه الخصائص لا يقوى عليها إلا الفلاسفة» (ص ١٤٢).

وهنا نخالف . فتساوي الأدلة – فى نظر الفلسفة – على صحة العقيدة الدينية أو عدم صحتها، لا يعد «معرفة» إلا بمعنى الاطلاع على مواقف المذاهب الفلسفية المختلفة من الدين ، وهذا نوع من التدريب العقلى لا يفيد «معرفة» وإنما يفيد نوعاً من المرونة الذهنية. وليس هو كل الفلسفة ، بل إن أهم المذاهب الفلسفية المعاصرة لم تعد تشغل نفسها بالحقائق المطلقة أو الغيبية التى يقوم عليها الدين : ويبقى ثمة موضوع مشترك بين الدراسات الفلسفية وهو البحث فى طرق التفكير وعلاقتها بالواقع المحسوس . ولا شك أن معرفة هذه الطرق – وإن اختلفت أو تعددت – مفيد لكل إنسان .

لا شك أيضا أن التوسع فى الدراسات الفلسفية – كغيرها من الدراسات – لا يقدر عليه إلا القلة ، ولكن الفكر الفلسفى ضرورى لكل إنسان ، لأن ثمرته ، وهى القدرة على طرح الأسئلة ، تجعل الأجوبة التى يتلقاها الإنسان – سواء أكان طالبا فى مدرسة أم باحثا فى مختبر الحياة – واضحة الصواب أو واضحة الخطأ ، أو باعثة على

طرح أسئلة جديدة ، وهذه الحركة الذهنية هى ما يجعل الإنسان قادراً على التعلم ، قادراً على الاكتشاف والاختراع .

وقبل ذلك كله أن المنهج العقلى الواضح يجعل التفاهم بين الناس أيسر ، فتتحدد نقط الاتفاق ونقط الاختلاف دون عناء .

لذلك كان القدماء يسمون الفلسفة «الحكمة» ، وصاحبها «حكيم» ، وكان الحكماء كثيرين عند العرب منذ العصر الجاهلى ، وهم فلاسفة شعبيون ، استمدوا فلسفتهم من واقع الحياة حولهم . وقد وصف الدكتور الفيومى - فى القسم الأول من كتابه الذى خصصه لنشأته فى إحدى قرى محافظة الدقهلية - وصف واحدا من هؤلاء الحكماء وصفاً رائعاً . ولعله هو الذى وجهه - صبيًا فى نحو العاشرة - إلى دراسة هذه الفلسفة دون أن يعرف أحدهما اسم الفلسفة أو يسمع به .

ولولا أن المؤسسة الدينية عندنا ما زالت تحيط الفلسفة بكثير من الريبة ، لكان لثقافتنا شأن غير هذا الشأن ، ولحياتنا شأن غير هذا الشأن .

الجزء الثانى

فى النقد الأدبى

فى ظلال الرمان (١)

«فى ظلال الرمان».. عنوان رومانسى جدا، ألم نسمعهمْ يشبهون نهود الكواعب بالرمان، وعصير الرمان أحمر بلون الخدود. وفيه حلاوة مزة، كطعم الحب ...؟ ولكن مهلا .....

هى رواية لكاتب باكستانى يقيم فى انجلترا، ويكتب بالانجليزية، اسمه طارق علي، وقد ترجمها صديقى الدكتور إبراهيم السعافين أستاذ الأدب العربى الحديث بالجامعة الأردنية، ونشرت الترجمة منذ بضع سنوات، ولكننى – بعد التصفح الأولى السريع – أجلت قراءتها بعض الوقت، حتى أعرف شيئا عن مؤلفها، وربما عن استقبال النقاد لها في لغتها الأصلية، ولا سيما أن صاحبها لم يكتسب شهرة تقارب شهرة نظيره الهندى سلمان رشدى.

لم أجد للرواية ولا لكاتبها ذكرا فى المراجع الموسعة التى تضم أسماء الكتاب المعاصرين المعروفين – أو الذين يفترض أنهم معروفون – فى شتى بقاع العالم، ولا فى المجموعات الضخمة التى تشتمل على المقالات النقدية المهمة – أو التى يفترض أنها مهمة – حول الاصدارات الأدبية الجديدة. بالطبع، يمكن أن تتوه رواية جديدة فى سوق حافل بالغث والسمين. قلت: يبعد أن يترجم الدكتور السعافين رواية ضعيفة، أو مجهولة تماما وسط الانتاج الروائى الضخم باللغة الانجليزية، فلأقرأ الرواية على طريقة النقد الجديد، النص ولا شيء غير النص، ويمكننى –

حتى – أن أنسى المعلومة الصغيرة التى زودني بها المترجم عن الكاتب.

ولكننى أعترف بأننى لم أستطع أن أكون من أشياع النقد الجديد المخلصين، فى أى يوم من الأيام.

فقد رأيت أن هذه الرواية تندرج تحت ظاهرة مهمة، يمكن أن تكون لها دلالتها على حالة الوعى العربى، أو ما يسمونه العقل العربى، فى العقدين الأخيرين على وجه التحديد، وقد تبين لى من قراءة الرواية أن علاقة المؤلف بالثقافة العربية،لا تقتصر على كونه مسلما، بل هو واسع الاطلاع على الفكر العربى، يناقش أفكارا لابن خلدون، ويستشهد مرات كثيرة، بأبيات للمعرى وغيره.

ثم إن هناك اختيار المترجم لهذه الرواية بالذات، فله دلالة أيضا على قوة الظاهرة التى أتحدث عنها.

وأعنى بهذه الظاهرة اتجاه عدد من الروائيين الذين ينتمون الى الثقافة العربية نحو حقبة معينة من تاريخ الاندلس، وهى حقبة ما بعد النهاية، أى حقبة التطهير العرقى لبقايا العرب والمسلمين بعد سقوط غرناطة سنة ١٤٩٢م.

فهناك ثلاثية رضوى عاشور التى كتبت بالعربية (غرناطة – مريمة – الرحيل)، وهناك. ليون الإفريقى «لأمين المعلوف، وقد كتبت بالفرنسية، ثم هناك رواية طارق على، موضوع حديثى اليوم.

وأقول ابتداء إن الرواية العربية تدخل حلبة الأدب العالمى رافعة الرأس، فمع أن لجنة جائزة نوبل قالت عن نجيب محفوظ - حسبما أذكر - إنه مكن لفن الرواية فى الأدب العربى الحديث، فإن هذا لم يعد صحيحا. لقد استرجعتْ الرواية العربية - وساهم فى هذا نجيب محفوظ نفسه - علاقات القربى بينها وبين التراث القصصى العربى، الشعبى منه والرسمى وشبه الرسمى.

ويطيب لى، وأنا مازلت أمهّد لما أريد قوله عن الظاهرة التى أشرت اليها، أن أنوه بعملين رائدين، يحملان الكثير من صفات النبوءة، أحدهما عن الرواية ، والآخر عن الشعر، وقد ظهرا فى أوائل الخمسينيات، وكان الكاتبان كلاهما دون الثلاثين.

الأول: «فى الرواية العربية» لفاروق خورشيد.

والثانى: مقدمة بدر الديب لديوان صلاح عبدالصبور الأول، «الناس فى بلادى».

لم يكن فاروق خورشيد أول باحث فى الأدب القصصى عند العرب، قبله كان عبدالحميد يونس قد نشر رسالته التى حصل بها على درجة الماجستير بإشراف أمين الخولى، وكان موضوعها سيرة الظاهر بيبرس. ثم أردفها برسالة الدكتوراه وكان موضوعها السيرة الهلالية، وقبلهما معا كانت سهير القلماوى قد حصلت على الدكتوراه برسالة عن

ألف ليلة وليلة أعدتها بإشراف طه حسين. ولكن الجديد فى كتاب فاروق خورشيد أنه كان دفاعا عن قضية، خلاصتها: أن العرب لم يستوردوا الفن القصصى من الغرب. وجمع أدلته من العصر الجاهلى وأوائل العصر الأموى. كانت مثل هذه الصيحة ضرورية حتى يسترد المبدعون العرب ثقتهم بأنفسهم، ويلتمسوا مصادر وحيهم. وبذور صنعتهم الروائية فى تراثنا القصصى بمختلف أشكاله. وهذا ما كان ويكون.

أما بدر الديب – الذى كتب فى «أخبار اليوم» مقالا حيا فيه كتاب فاروق خورشيد بحرارة شديدة – فقد قال فى تقديم ديوان صديقه صلاح عبدالصبور إن الشعر الحر (شعر التفعيلة) قد حرر الشعر العربى من النموذج التقليدى الذى كان يعتمد على التأثير الخطابى، وجعله أكثر تقبلا لنماذج الشعر الغربى... وقد صدقت هذه النبوءة أيضا، وخصوصا حين عمدت مجلة «شعر» البيروتية الى نشر قصائد لشعراء فرنسيين معاصرين وأمامها ترجمتها العربية. ولم نلبث أن وجدنا أجيال الشعراء العرب بعد الخمسينيات يكتبون شعرا منقطع الصلة بتراث الشعر العربى، حتى شعراء النهضة الحديثة، وذلك على الرغم من أن الشعر التراثى يكاد يحتكر الواجهة الرسمية : من المختارات المدرسية الى المهرجانات التذكارية (شوقى وحافظ، الباردوى، الشابى).

وهنا، وقبل أن نتحدث عن روايتنا الأندلسية والظاهرة التى تنتمى اليها، يفرض الموضوع الأندلسى فى الشعر العربى المعاصر نفسه. وسنستعين مرة أخرى بدراسة نقدية وهى «الأندلس فى الشعر العربى الحديث» للناقدة اعتدال عثمان، ضمن كتابها «إضاءة النص» وهى دراسة دقيقة ومتقنة، ولذلك فإن لها فائدة مزدوجة فيما نحن بصدده : فهى أولا، توضح كيف يساعد النقد الحداثى، الأشد تأثرا بالثقافة الغربية المعاصرة، جهود الشعراء العرب المعاصرين – القسم الأكبر والأوسع شهرة بين المثقفين – للتحرر من تراثهم، والالتصاق بالتيار الغالب على الشعر الغربى منذ أواخر القرن الماضى، والذى ضمن للطبقات المسيطرة شفاء الأدب شفاء تاما من ميكروب الثورة. ثم إن هذه الدراسة، ثانيا ، تبين لنا من خلال مثال غنى بالدلالات، ما تنطوى عليه حركة الشعر العربى المعاصر من قيمة ومن خطورة فى الوقت نفسه (وكلتاهما – القيمة والخطورة – نابعتان من قطع الوشائج الحية التى كان يمكن أن تربطه بالتراث، والتحاقه بالشعر الغربى، التحاق التابع بالمتبوع)... فأما القيمة فهى أن هذا الشعر منذ الستينيات على وجه الخصوص، كان أوضح تعبير عن الفردية الرافضة.

ولا يمكن أن نتحدث عن تحرر حقيقى للعالم العربى لا يبدأ من تحرر الفرد،. فكرا وفعلا، وليس من المناقضة القول بأن هذه الفردية

تغذت بالهزائم التى مني بها كل مشروع جماعى عربى، غير أن هذه الفردية كانت، بدورها، مغلوبة دائما، فراحت تستنبط مادة بقائها من أعماق الذات، وتقبلت بسهولة، مختلف النزعات الجمالية التى أكدت استقلالية العمل الأدبى، وكان للشعر - بالذات - مكان متميز فى هذه الدعوى، فحتى القائلون بالالتزام استثنوا الشعر.

وهكذا أصبح ما تسميه الناقدة «تفاعلا» بين الداخل والخارج فى العمل الشعرى مرضا نفسيا يتخفى فى ثوب جمالى، وهذا هو جانب الخطورة.

فالشاعر العربى المعاصر، المقموع داخليا، والرازح تحت ثقل الشعور بأن الفجوة الحضارية بين الغرب والعالم العربى تتسع باستمرار؛ نراه ميالا، بدرجات مختلفة، الى توثين الذات، وإسقاط شعوره بالهزيمة والاحباط على الثقافة العربية التى نبت فيها، يوهم نفسه أن «تثوير» اللغة، حسب تعبيره، وهدم الشكل الشعرى العربى ابتداء من القصيدة حتى السطر والكلمة، وبناء شكله الخاص المعبر عن فرديته من ناحية، والمستوحى من نظريات غربية شكلية، من ناحية أخرى، يمكن أن يكون «انتصارا» على كل العوامل المعوقة.

فمكمن الخطورة أن الشاعر العربى يرى طريق الخلاص فى أقامة بنائه الشعرى بعيدا عن أطر الثقافة العربية، فيتحول موضوع مثل

«الأندلس» له حضوره الكبير، والدائم، فى الثقافة العربية، إلى رمز للمنفى، كما تتصور اعتدال عثمان (لماذا ؟ لم يكن العرب منفيين فى الأندلس) ولعل الأصح أن يقال «مغامرة الخروج عند بعضهم، و«سقوط الحلم» عند آخرين، وسواء أكان هذا أو ذاك، فهو يعبر عن معنى «الانقطاع» فى حياة الثقافة العربية، أو موتها، إذا أردنا عبارة أكثر صراحة. وفى إمكان النقد الحداثى أن يسرب فكرة موت الثقافة العربية فى ثنايا بحث عن جماليات القصيدة المعاصرة.

وأغانى الموت لها جمالها، حين يكون الموت ضربة لازب، أما أن يكون الشعر استدراجا نحو الوقوع فى الهاوية، فهنا يمكن أن يقال للشعر: كفاك !

فليس الشعر الا جانبا واحدا من ثقافة الأمة، ومظهرا واحدا من مظاهر كثيرة لعبقرية أبنائها. والذى يحدد: أى المظاهر هو الأليق بأن تتوجه اليه العبقريات هو الرؤية التاريخية، أى رؤية الأمة لذاتها الحاضرة أو الممكنة، بالنسبة للماضى والمستقبل، والأمة لا تجتمع لكى تقرر هذا الأمر المعقد، فمثل هذه الرؤية – إذن – هى اختيار يقوم به أفراد؛ فإذا استجابت له حركة الأمة، أصبح معبرا عن رؤية جماعية.

والاختيار المظلم الذى ينطوى عليه الشعر العربى المعاصر ليس الاختيار الوحيد بطبيعة الحال، ومن الواضح أنه ليس الاختيار الأمثل.

ولكنه قد يكون الاختيار الأقرب إلى الشعر بما هو شعر ؛ أى تعبير عن الذات.

وهنا نقول إن الاختيار الأنسب للأمة العربية إذا أرادت أن تحيا حياة صحيحة، أى أن تخرج من مجرد المحافظة على البقاء، التى يمكن أن تعنى التقوقع والعزلة، وهى حالة تفضى إلى الموت أيضا... الخيار الألسب للأمة العربية فى الظروف التاريخية الراهنة انما هو أن تتجه عبقرية الصفوة من مثقفيها المبدعين نحو الفكر النقدى. ولنستخدم هذه العبارة «الفكر النقدى» حيث كان يمكن أن يقال «الفلسفة» تجنبا لأى خلط بالغيبيات، أو تضييق للمعنى بحيث يقتصر على ما يسمى «مبحث الوجود» أو نحو ذلك، فضلا عن أننا نريد أن نخضع الفلسفة، مثل غيرها من جوانب الثقافة، أو شئون الحياة عامة، لمقتضيات الزمن.

والفكر النقدى يعنى طرح الأسئلة حول جميع المقولات التى يعد بعضها مسلمات، ولا يُلتفت الى بعضها الآخر، والبحث عن الأجوبة الصحيحة باستخدام جميع طرق البحث التى اهتدت اليها أو يمكن أن تهتدى اليها، العلوم الإنسانية والطبيعية، والعمل فى جميع هذه الفروع بصورة متآزرة ومتكاملة حتى لا يتشتت مجال الرؤية ونبتعد عن

مشكلات الحاضر، ومثل هذا الطرح الجديد لمشاكل الماضى والحاضر والمستقبل، يحتاج بدون شك الى شجاعة وتضحية من قبل القائمين به، كما يحتاج إلى مناخ عام يسمح بحرية التفكير ويوفر وسائل البحث. وهذا أهم ما يُحتاج إليه فى الحقيقة، قبل الأفراد والأموال.

ولا بد من الاعتراف بأن هذا «الفكر النقدى» يكاد يكون معدوما فى عالمنا العربى ... ولا يزال ابداعنا الثقافى متجها فى معظمه نحو الشعر والقصة أو الرواية. غير أننا نستطيع القول إن الرواية تحتوى على براعم الفكر النقدى، وإن اتجاه عدد من الروائيين المنتمين للثقافة العربية الى حقبة «ما بعد النهاية»، فى تاريخ الأندلس يدل على شجاعة فى مواجهة الحقائق. على أن «الفكر النقدى» المطلوب من العرب والمسلمين، لا ينبغى أن يكون مقصورا على تراثنا وحاضرنا، بل يجب - بالقدر نفسه - أن يكون موجها نحو الحضارة الغربية، التى تمتلك، الحاضر وتعمل على تسويق ما تملكه فى العالم كله. والحضارة العربية الإسلامية لم تنظر الى أهل الغرب فى يوم من الأيام على أنهم نماذج دنيا من الكائنات البشرية، ولكنها لم تنظر إليهم أيضا على أنهم نماذج عليا. ولابد للفكر العربى

الإسلامي أن يتمسك بهذه النظرة ؛ لأن عالم المستقبل القريب، الذى تعمل الحضارة الغربية علي تسويقه عالميا بمختلف الطرق : من الدعاية الي الحرب والتجويع - عالم المستقبل هذا يمكن، إذا خُلّيت الحضارة الغربية وطرقها السائدة الآن، ألا يحمل للجنس البشري سوي الدمار. وهذا ضروري على الخصوص حين يتوجه الابداع العربي الإسلامي لمخاطبة جمهور المثقفين في الغرب. وهو ما يظهر بوضوح في رواية أمين المعلوف «ليون الإفريقي»، كما يظهر بوضوح أكبر في رواية طارق علي، «في ظلال الرمان».

فالرواية لا تتركنا نحلم بتداعيات هذا العنوان (لم ننس «تحت ظلال الزيزفون»، العنوان الثاني، والمترجم عن الأصل الفرنسى، لرواية المنفلوطى «مجدولين») بل تضعنا فى الجو المقابل لهذه الأحلام الرمّانية بمقدمة وخاتمة، وكلتاهما موجهة للقارىء الغربى الذى كتب له المؤلف بلغته، قبل القارىء العربى الذى ربما فكر أن الرواية ستصل إليه.

أما المقدمة فتصف محرقة الكتب التى خططها وأشرف على تنفيذها أسقف غرناطة. وبينما كان يسير عبر الرماد كان يحدث نفسه قائلا : «مهما يكن الانتقام الذى يخططون له فى أعماق أساهم فلن

يكون مجديا . لقد ربحنا. كانت هذه الليلة نصرنا الحقيقى.». من هذه اللوحة العريضة لتدمير ثقافة وتدمير شعب، ينتقل الكاتب الى الحياة اليومية لأفراد أسرة عربية إقطاعية توطنت منذ أكثر من خمسمائة سنة على مقربة من غرناطة، وكان عميدها الحالى، عمر بن عبدالله، واحداً من الوجهاء الذين جمعتهم السلطة العسكرية، مع غيرهم من فئات الشعب، ليشهدوا بأعينهم دليل عجزهم، ونذير فنائهم. أما جده «ابن فارض» فكان فارسا تروى عن شجاعته قصص تشبه الأساطير.

وقبل أن أحدثك عن مأساة هذه الأسرة، وكيف كانت – فى الحقيقة – نموذجا لمأساة شعب بأسره، أنقلك، كما وعدتك، إلى الخاتمة. إنها خاتمة شديدة الإيجاز، وبطلها هو السفاح الذى سوى قرية ابن فارض بالأرض، وقتل كل من فيها رجالا ونساء وأطفالا، لم ينج منهم إلا طاهى القصر القزم الذى اختبأ فى مخزن للغلال. لقد مرت على هذه الحادثة عشرون سنة، وفرغ الإسبان الغزاة من أمر الأرض القديمة، وهذا قاهر قرية ابن فارض يهبط من سفينته ليستقبله سفراء الملك مونتزوما ويدهش الفارس الإسبانى لمنظر المدينة المبنية كلها على الماء، فيسأل مساعده عن اسمها، ثم يعلق قائلا: «لقد أنفقت ثروة طائلة فى بنائها». فيجيبه المساعد : « إنهم أمة غنية جدا، يا كابتن كورتيز». ويبتسم الكابتن كورتيز .

المقدمة والخاتمة حقيقتان تاريخيتان. حضارتان : قامت أولاهما على استيعاب الآخر ، وقامت الثانية على استلابه ثم قتله. ولم تصبح المواجهة بينهما مأساوية حقا الا حين قويت الحضارة الثانية وبدأت تُعمل مبدأ الاستلاب والقتل فى الحضارة الأولى.

هناك أساتذة في تزييف التاريخ يصورون الأمر بعكس ذلك، وهناك خبراء في حبك المؤامرات يخترعون إسلاما دمويا، بلا عقل ولا ضمير، ويؤوونه في أرضهم، ويحمونه من أهله، كي يتخذوه ذريعة أو عذرا لما هم ماضون فيه من إفناء العرب والمسلمين... ويسمون ذلك صراع الحضارات وما هو إلا صراع الخير والشر. ان الحضارة عمل تراكمي وصناعها قسمان: الشعب الكادح والفئات المسيطرة. وإذا كانت السيطرة لقوي البغي والعدوان أجبرت أبناء الشعب علي فعل الشر ؛ فإن الناس في كل جنس وملة غير مطبوعين علي فعل الشر وإنما يسوقهم اليه البغي أي السعي لتحصيل المنفعة بضرر الآخرين. وقضية العرب والمسلمين اليوم مرتبطة بمدي تحرر الشعوب من بغي السادة.

يتعمد الكاتب إبراز هذا المعنى الانسانى من خلال بعض التفاصيل الصغيرة، فأثناء الإعداد للمحرقة الكبرى كان بعض الجنود، ربما لأن أحدا لم يعلمهم قط القراءة والكتابة، قد أدركوا عِظَمَ الجريمة التى كانوا يساعدون فى ارتكابها. لقد أزعجهم الدور الذى كلفوا به . إنهم أبناء فلاحين يستعيدون القصص التى ألفوا سماعها من أجدادهم، وحكاياتهم عن قسوة المسلمين لا تنسجم مع الروايات عن ثقافتهم وتعليمهم. لم يكن ثمة عدد كبير من مثل هؤلاء الجنود، ولكنهم كانوا كافين للتمييز. يمشون فى الأزقة، وهم يلقون عامدين بضع مخطوطات أمام أبواب محكمة الإغلاق. ولما كانوا لا يملكون معيارا للحكم فقد تصوروا ان المجلدات الأثقل لا بد أن تكون الأكثر قيمة . لقد كان الافتراض خاطئا ولكن النية كانت جديرة بالاحترام والبادرة موضع تقدير. وخلال الدقيقة التى كان يغيب فيها الجنود عن الأنظار قد يفتح باب وقد يثب شخص متلفع بعباءة يلتقط الكتب ويختفى خلف مأمن نسبى من الأقفال والحواجز. وبهذه الطريقة وبفضل التهذيب الفطرى لدى حفنة من الجنود، سلمت عدة مئات من المخطوطات تم ترحيلها لاحقاً عبر البحر الى مكتبات شخصية آمنة فى فاس، وهكذا تم انقاذها.

وعندما يأمر القائد الشاب المغرور جنوده بمحو قرية ابن فارض بما فيها ومن فيها من الوجود، يعترض عليه جندى كهل أشيب اللحية

قائلا : «أنا حفيد راهب وابن جندى. منذ متى كان من شأن الدين المسيحى فى هذه الديار قتل الأطفال وأمهاتهم ؟ أنا أقول لك هنا ، والآن ، إن هذه اليد وهذا السيف لن يقتلا أى طفل أو امرأة . إفعل بى ما تشاء ! » .

يمكنك أن تقول إن هذا الجندى البسيط وضع يده على قلب المشكلة فى الحضارة الغربية – مشكلة لم يستطع أن يحلها توينبى نفسه، الذى وضع كتابه الضخم «دراسة للتاريخ» منطلقا من فكرة وحدة الحضارة الغربية، ليعمم منهج دراسة الحضارات على التاريخ الانسانى كله. فالحضارة الغربية لم تكن قط وحدة متجانسة.

إن الدين المسيحي، وهو بلا شك عنصر مهم في بنائها، كشأن الدين في جميع الحضارات، لا ينسجم قط مع العنف البربري الذي سيطر علي أوروبا عندما أفلت شمس الحضارة اليونانية الرومانية. لقد غيرت الكنائس الغربية في هذا الدين المسيحي المستورد أصلا من الشرق الأدني، مهد الأديان السماوية الثلاثة الأشقاء : ولكن التغيير والتبديل كان دائما لتبرير العدوان، أي لمصلحة البربرية، وبقي الصدع عميقا في قلب الحضارة الغربية، وضمير الانسان الغربي اذا لم يتجرد من انسانيته.

بعد أن نقول هذا، يجب أن ننظر الى الحضارة الإسلامية أيضا. فهل هي حضارة واحدة، وهل كانت كذلك في يوم من الأيام ؟ نعم، إن الانقسامات داخل الدين الإسلامي نفسه[١] قد تكون أقل منها في معظم الأديان، ولكن هل ثمة شيء في قلب هذه الحضارة الاسلامية يجعل الفرقة والاختلاف واضطراب الآراء سمات مميزة للمجتمعات التي تنتمي الى هذه الحضارة، سواء نظرت اليها جملة أم نظرت الى كل مجتمع على حدة ؟ أليس هذا شأننا منذ «الفتنة الكبرى» الى يوم الناس هذا ؟

أما آن الأوان للفكر النقدي كي يطرح هذا السؤال الجوهري، ويبحث عن جوابه، لا في نظريات مجردة، ولا في أحداث تاريخية كبرى يمكن إخضاعها لشتى التفسيرات، بل في وعي الأفراد وسلوكهم، وهم عند التحليل الأخير، وسواء شاءوا ذلك أم أبوا ، كبر شأنهم أم صغر، صناع التاريخ ؟

فى ظلال الرمان (٢)

بستان الرمان، فى رواية طارق على، لم يكن المسرح الرئيسى لأحداث هذه الرواية التى تجرى فى العام الثامن بعد سقوط غرناطة، آخر دويلات الأندلس ، فى أيدى ملكي قشتالة وأراجون، إيزابيللا وفرديناند . لقد شهد هذا العام عملية من أفظع عمليات التطهير العرقى فى التاريخ، شملت العاصمة غرناطة كما شملت جميع أرباضها وقراها، ومنها قرية الهديل، نسبة إلى جد العشيرة، وقد هاجرت من الشام مع الموجات الأولى التى قدمت من ديار الإسلام لتبنى فى هذا الركن الجنوبى الغربى من أوروبا حضارة عظيمة. ولم يكن «بستان الرمان» سوى جزء صغير من ممتلكات هذه الأسرة، مجاور للقصر العتيق.

تعترف هند لعمتها الكبرى زهراء بأنها أحبت العالم المصرى الشاب ابن داود من أول يوم حين استضافه شقيقها الأكبر زهير. ولم تمض أيام قلائل حتى كانت الأسرة كلها مجتمعة فى الفناء الخارجى ومعهم رجال القرية العقلاء ليتدارسوا الموقف الصعب الذى شرحه لهم سيد القصر، وانتهى الاجتماع وزهير غائب، وأبوه قلق لغيابه . لقد كان زهير وجماعة من شباب غرناطة يخططون لحركة ضد الاحتلال وكان أبوه يعرف ذلك، كما يعرف أن شبابه الفائر يدفعه أيضا إلى لقاءات مع فتيات القرية ونسائها، وكانت هند الشديدة الذكاء لا تجهل أنه يعلو

أميمة خادمة أمها من وقت لآخر. وبعد أن انفض الاجتماع وأصبحت الأسرة كلها داخل البيت قالت هند للحبيب الغالى إنها فى حاجة إلى الهواء الطلق، وطلبت منه أن يسيرا معاً فى نزهة، حتى انتهى بهما السير إلى بستان الرمان. وعندما تصل هند إلى هذه النقطة فى حكايتها تصاب الجدة بالدوار، وتسأل: «بستان الرمان ؟ أهى مجموعة الأشجار التى تقع أمام البيت مباشرة ويراها العائد من الغربة ؟! حين تكونين منبطحة على الأرض ؛ هل مازالت تعطى من يستلقي على الأرض شعوراً بأنه تحت خيمة من الرمان بشباك مستدير فى القمة ؟ وحين تفتحين عينيك وتنظرين من خلاله، هل مازالت النجوم ترقص فى السماء ؟ فتجيبها حفيدتها : «لا أعرف يا عمة. لم تسنح لى الفرصة لكى أستلقي تحتها».

فالجدة تحذر بنت ابن أخيها من أن تقع فى غواية بستان الرمان كما وقعت هى قبل خمسين سنة، حين أخذت معلمها وابن الخادمة الخاصة لزوجة أبيها إلى ذلك البستان، ومارسا هناك حقوق الزوجية كاملة، لأنها أرادت أن تضع أباها الفارس العظيم ابن فارض أمام أمر واقع. وقد كلفها عنادها وقسوة أبيها عمرها كله، فبعد أن هربت إلى قرطبة، ولم يجرؤ العشيق الذى أرادته زوجاً على اللحاق بها، فأباحت جسدها لكل نبيل مسيحى رغب فيها، وكأنها تعاقب نفسها وأباها

وحبيبها جميعا – بعد ذلك عادت إلى غرناطة حيث هامت على وجهها عارية أو شبه عارية ، وعلم أبوها بالأمر فأدخلها مصحة الأمراض العقلية حيث قضت أكثر من أربعين سنة، إلى أن أقنعت سادة المدينة الجدد بأنها عاقلة ومسيحية أيضا، فسمحوا لها بأن تقضى أيامها الأخيرة مع أهلها فى «الهديل».

الجدة زهراء وبنت ابن أخيها هند، وبينهما أم هند، زبيدة، سيدة الدار الآن، كلهن نموذج واحد، يتكرر فى ثلاثة أجيال، ويذكرننا بنموذج سابق، نعرفه من كتب الأدب معرفة لا بأس بها : ولادة بنت المستكفى حبيبة الشاعر ابن زيدون (وكأن كاتب الرواية أراد بإعطاء الاسم نفسه إلى حبيب زهراء أن يعقد هذه الصلة) والتى ويروى أنها طرزت على حاشية ثوبها هذين البيتين :

أنا والله أصلح للمعالى وأمشى مشيتى وأتيه تيها

أُمكّن عاشقى من صحن خدى وأعطي قبلتى من يشتهيها

كلهن شاعرات أديبات، يجمعن إلى الذكاء الجرأة وقوة الشخصية، يخترن رجالهن بأنفسهن، بل ويتقدمن عليهم فى الجراءة الجنسية، زهراء خسرت حياتها بسبب هذه الجرأة، ورجعت نادمة . حرية الاختيار لها ثمن، فربما كان الاختيار خاطئا، صاحبها لم يكن كفئا لها فى قوة الشخصية ، فكرة الكفاءة الاجتماعية لم تكن تهمها، ولكنها جعلته

جبانا. أما زبيدة فقد تزوجت عمر بن عبدالله عن حب، ورغم معارضة الأهل، وعاشا معا حياة سعيدة، وعندما أصبح الخيار خيار حياة أو موت، حملت السلاح بجانبه. هند أيضاً ستتزوج معلمها الفقير، ابن داود المصرى، ولكن بعد أن تطمئن أولا إلى قدرته الجنسية، فيعقد قرانهما في اليوم التالى، وما هى إلا أيام حتى يرحلا معا إلى فاس، مدينة جديدة عليه ، مثلما هى جديدة عليها.

هذا جانب من حياة أهل الأندلس نعرفه من الأدب والشعر أكثر مما نعرفه من التاريخ. الحياة الرخية المتسامحة، الحافلة بالمتع، وتقدم لنا الرواية ، مع هذه الوقائع الغرامية، لونا آخر من المتع الحسية فى الأوصاف المفصلة لألوان الطعام وفنون الطهى فى قصر الهديل، وتحدثنا عن لون ثالث فى مكتبة القصر الحافلة، التى أقبل عليها ابن زيدون بنهم حتى أصبح معلماً لزهراء، بعد أن كان زميلاً لها .

لقد استمر الصراع بين الفاتحين العرب والمسلمين من ناحية، وممالك القوط فى الشمال (وهؤلاء لم يظهروا فى شبه القارة الأيبيرية إلا قبل العرب بأقل من مائتى سنة) مدة تزيد على سبعة قرون، تعاقبت خلالها فترات السلم والحرب، وتعددت المحالفات كما تعددت المنازعات، وبعد الفتح العربى الذى وصل إلى جنوب فرنسا، والامبراطورية الأموية الزاهرة التى عاشت أكثر من قرنين، كان الانحسار تدريجيا حتى لم

يبق تحت الحكم العربى إلا مملكة غرناطة الصغيرة الضعيفة، التى امتد عمرها أكثر من قرنين ونصف القرن، ولم يصبح فناؤها أمراً مقضيا إلا حين قررت ايزابيلا ملكة قشتالة سنة ١٤٧٠ م، بعد أن ضاعفت قوة جيوشها بزواجها من فرديناند ملك أراجون، أن لا تبقي للإسلام عينا ولا أثراً فى شبه القارة الأيبيرية.

بالطبع لم يكن هذا القرار معروفا، فى وقته، لمسلمى الأندلس، بل لعلهم لم يعرفوا مبلغ تأثر إيزابيلا بتفكير رجال الكنيسة الأشد تعصبا، وقد كان هؤلاء يخوضون حرباً ضارية ضد جميع الفرق المسيحية التى خرجت على تعاليم البابوية، وقد كانت قسوتهم فى إبادة أتباع محمد تبدو مبررة للمسيحيين عموما، بل تجعل هجومهم على «الهراطقة» المسيحيين مبرراً أيضاً.

يقول الكونت دى مندوزا حاكم غرناطة العسكرى للأسقف خمنيز دى سسنروس ، كاهن اعتراف الملكة إيزابيلا، الذى اختارته بنفسها أسقفا للمدينة، وفوضته فى اتخاذ ما يراه لإبادة من بقي فيها من المسلمين ثقة منهم بعهد الأمان الذى أعطته لملكهم حين سلم المدينة :

«إنك لا تعي حسن حظك يا رئيس الأساقفة. لولا اليهود والمسلمون، الأعداء الطبيعيون الذين ساعدوك فى إبقاء الكنيسة موحدة، لعاث الهراطقة المسيحيون فساداً فى شبه الجزيرة هذه .» (الرواية ، ص ٨٤).

فالحرب والسلم كانا عند الناس العاديين، وعند الفرسان أيضا، بل عند الفرسان على وجه الخصوص، جزءاً من طبيعة الحياة، مثل الليل والنهار، والصيف والشتاء ، وفي أوقات السلم، وهي – بداهة – أطول من أوقات الحرب، كانت تقوم صداقات بين المتحاربين السابقين. هذا دون انيجو دى مندوزا، حاكم غرناطة العسكرى اليوم، كان فى طفولته وصباه صديقا لعمر بن عبدالله، عميد أسرة ابن فارض، ومستشار أمير غرناطة سابقا . لقد التقى جداهما فى ساحات القتال، وكانت بطولات الجدين من الفولكلور الشائع فى الأندلس، يفخر به الحفيدان، اللذان يمكن أن يتقاتلا فى المستقبل، ولكن هذا الاحتمال لا يعكر صفو صداقتهما فى زمن السلم.

كان جمع الكتب وإحراقها فى ميدان الرملة بأمر الأسقف- وعلى مشهد من سكان غرناطة جميعاً، على اختلاف أعمارهم وطبقاتهم وفئاتهم، جاء بعضهم من تلقاء أنفسهم، وسيق بعضهم سوقا، حتى نزلاء مستشفى الأمراض العقلية وبينهم زهراء، وحتى أعيان البلد الذين لم يعودوا أعيانا، بل مهزومين لا يملكون رفض دعوة المنتصر – كانت محرقة الكتب تعني إحراق العقل، سلب الروح والهوية. وفهم الجميع ذلك، وأدركوا أن الأمر جد، أن أكفانهم قد أعدت ، كما قال أحدهم.

لعل عمر لم يكن يتوقع أن يسمع أسوأ مما سمعه فعلاً عندما ذهب للقاء صديق طفولته فى مكتبه فى قصر الحمراء . لقد أخبره الكونت دى مندوزا بأن النية مبيتة على محو الإسلام محواً تاماً من شبه الجزيرة. ولم يكن فى استطاعته – وهو الحاكم العسكرى للمدينة – أن يؤدى لصديقه خدمة أفضل من مصارحته بحقيقة الموقف، حتى يستطيع أن يتخذ القرار المناسب قبل فوات الأوان، فليس هذا وقت المجاملات الفارغة، ولا وقت الأحلام . كان عمر، حتى محرقة باب الرملة، مطمئنا إلى حياته القريرة الناعمة؛ فقصره لم يتغير فيه شيء ، وقرية الهديل لم يتغير فيها شيء ، ولم يكن يتصور إلا أن المدينة التى سقطت فى أيدى الصليبيين بعد حصار طويل ، ولكن دون قتال ، سوف تُسترد فى وقت قريب ، فقد حدث مثل ذلك مرات كثيرة ، فى أمكنة كثيرة من أرض الأندلس. ولكنه الآن رجل آخر، أمامه خيار صعب ، لا يمس مستقبله وحده ، بل مستقبل أسرته وهى كل حياته، ومستقبل قريته كلها ، وهو السيد الذى يأتمرون بأمره : فإما الهجرة، وإما التنصر، وإما القتال؛ ونتيجته المحتومة أن يقتلوا جميعاً ، وتُسبى نساؤهم وأطفالهم.

لعل كلمات الكونت لم تفاجئه، ولعله كان يدير الأمر فى ذهنه منذ حريق باب الرملة . ولكنه فوجئ حقاً حين زار قريبه ابن هشام وقضى الليلة عنده ، كعادته كلما زار غرناطة.

كان هشام ابن عمة لعبدالله ، والد عمر، وقد تربى، لظروف خاصة، فى كنف الجد، ابن فارض، واستمرت صلته وأبنائه بقصر الهديل متينة ومنتظمة ، مع أنه اشتغل بالتجارة التى لم يكن ملاك الأراضى يحترمونها كثيراً . وكان ابن هشام ترباً «لعمر» وحين كبرا أصبح ينوب عنه فى كثير من حاجاته فى غرناطة.

كانت المفاجأة ، بعد الاستقبال الحار الذى لم يخل من ارتباك ، أن هشام قرر أن يتنصر مع جميع أفراد أسرته . وكان من حسن حظ الجميع (!) أن الذى سيقوم بتعميدهم لم يكن شخصا آخر غير عمهم ميجيل ، أسقف قرطبة!

ميجيل، أو ميكال، أخو عبدالله غير الشقيق، أى أنه ابن خال هشام، والد ابن هشام . انه هنا فى غرناطة لهذا الغرض، وغدا سوف يكون فى الهديل !

يغادر عمر قصر هشام قبل الفجر، حتى لا يشهد مهزلة التعميد، وهو يدير فى ذهنه ما يمكن أن يقوله لأهل القرية، ولبكره «زهير» على وجه الخصوص، الشاب ابن الثالثة والعشرين، والذى اشتبك قبل أيام قلائل مع رجل قشتالى فى غرناطة، والذى كان يحاول، فى هذا الوقت بالذات، أن يجند شبانا من القرية، ويضمهم إلى جماعة من أصدقائه فى قرطبة، لينظموا مقاومة مسلحة ضد جيش الاحتلال .

وسكان قصر الهديل يعرفون العم ميجيل جيدا، ولا يحبونه مطلقا، والفضل للمربية العجوز التى تذكره دائما بالسوء ، وتقول إنه قتل أمه. وكانت أم ميجيل خادمة فى قصر أحد النبلاء المسيحيين فى قرطبة، ورآها ابن فارض . وكان فى زيارة لصاحب القصر مع بعض الأعمام، ففتن بها الفارس العربى المسلم، ورجع بها إلى الهديل زوجة جديدة، سميت «أسماء» ، ومع أن ظهورها بهذه الصفة كان صدمة لزهراء وعبد الله، ابنيْ فارض من زوجه الأولى ، فإن زهراء لم تلبث أن أحبتها واطمأنت إليها، حتى طمعت أن تتوسط لها عند أبيها ليوافق على زواجها من ابن زيدون.

أما كيف قتل ميكال أو ميجيل أمه، وبأى سلاح، فسر يتهامس به أهل القرية، ولا يعرف حقيقته أحد سوى أسماء نفسها، وخادمتها التى ماتت بعدها بقليل، وميجيل طبعا، وربما الكاهن الذى اعترف له حين تحول إلى الديانة الكاثوليكية، ولعله لم يستطع أن يتحمل وحده ذلك السر الفظيع.

حين تلتقى زهراء وميجيل فى قصر الهديل، بعد فراق أربعين سنة أو تزيد، يهم ميجيل أن يفضي إلى أخته بما ظل يكربه وما حوّل مجرى حياته، ولكن حديثهما ينقطع بدخول بعض أهل الدار.

أما سكان الهديل الآخرون، فيقول لهم ميجيل فى معرض بيان الأسباب التى أدت إلى ضياع الأندلس من أيدى المسلمين : إنهم لا يعرفون المغفرة :.

وتقول زهراء : إنهم يبالغون فى الاعتداد بما يسمونه الشرف .

يعقد عمر اجتماعاً لأهل القرية، الكبار منهم. ويستمعون إلى ما يقوله ميجيل ايرغبهم فى اعتناق المسيحية : مشكلة الإسلام أنه أحرز انتصاراته بسهولة ، أما المسيحية فقد عاشت زمنا طويلا فى الأقبية والسراديب، فنظمت نفسها بطريقة أفضل. وبعده يتكلم ابن زيدون، وقد أصبح يعيش معتزلا فى جبل ، مشتغلا بالتأليف ، يعرفه الناس باسم «واجد الزنديق» ، وفى تلك التسمية ما يكفى لبيان مبلغ الثقة التى يمكن أن يولوها لكلامه. ومع ذلك فقد أثار حماستهم وكبرياءهم حين قال إن النجم الذى يغرب فى مكان يطلع فى مكان آخر، وذكّرهم بانتصارات المسلمين فى اصطمبول . وأما سبب هزيمة المسلمين فى الأندلس فقد أرجعها إلى تفرقهم، وقال إن الإسلام، وهو دين العقل، لم يستطع أتباعه أن يهتدوا إلى نظام للحكم يقوم على العقل .

كان زهير فى شغل عن ذلك الاجتماع غير المجدى باجتماعه بأميمة أولاً ، ثم بترتيب أمر خروجه من البيت قبل أن يستيقظ أهله ، حتى يتجنب قسوة الوداع ، ولا سيما حين يودع أخاه الأصغر يزيد ، الذى لم

يبلغ العاشرة . وقد صارح أباه بعزمه، ومع أن أباه خوفه من العواقب ، فقد انتهى بأن سلمه سيف جده ابن فارض.

لقد أثبت زهير أنه كان جديراً بحمل هذا السيف ، ولكن النتيجة النهائية كانت : جائزة ضخمة لمن يأتى برأسه ، وحملة إبادة محت قرية الهديل بما عليها ومن عليها، حتى يزيد الصغير.

هذه رواية تاريخية. وفى الروايات التاريخية ، عامة ، لا يعبر الروائى عن رؤيته للتاريخ ، إذا عبث بالوقائع، أو شوه صور الشخصيات التاريخية المعروفة. ولكنه يعبر عن هذه الرؤية باختياره للزمان والمكان، وهو اختيار نابع من موقف حاضر، نقول إنه الموقف النقدى. وقد عبر كاتب «فى ظلال الرمان» عن هذا الموقف من خلال آراء -- أوردنا أطرافا منها -- لبعض الشخصيات ، ومنها شخصيات تاريخية وشخصيات روائية . ولكنه يعبر عن فكره بطريقة أقوى تأثيرا، لكونها غير مباشرة، فى تصويره لشخصياته الروائية . إن ابن فارض، وحفيده عمر، وحفيده الأصغر زهير، يتصفون جميعا بالاندفاع ، لا يخفون مشاعرهم ، ولا يصبرون على رسم الخطط بعيدة المدى ، يبادرون ، وقت الأزمات ، إلى فعل ما يمليه الشرف ، ولو كان الموت هو الثمن . ولكن لماذا تركوا الأمور، من البداية ، تصل إلى حد الأزمة ؟ دينهم يمنحهم ثقة كاملة بالله ، ولكنهم ينسون واجبهم فى تهيئة الأسباب ، وحرصهم

على الشرف الشخصى يجعل اجتماعهم على أمر واحد حالة شاذة ، مرتجلة ، فلا تتحقق إلا حين يكون أوان الفعل المثمر قد فات. دينهم لا يحضهم على قهر النفس ، ولا يحرمهم من متع الحياة ، ولذلك يبالغون فى المحاسبة على الأخطاء ، إذ ليس ثمة حرمان يبرر الخطأ. ولذلك أيضا هم ميالون إلى تبرئة أنفسهم واتهام الآخرين ، ومن هنا يقل التسامح بينهم ، ويزداد الشقاق.

"لا يقولون انهم مذنبون إلا عندما تنزل بهم كارثة عظيمة، فيقولون ، عندئذ إنها عقاب من الله ، ويبحثون فى دينهم عن أسباب لكون البشر جميعا سواء فى ارتكاب الذنوب ، وهم وحدهم الذين يحاسبون عليها. ولا يبحثون عن الأسباب الحقيقية التى جعلتهم يخسرون، وغيرهم يكسبون.

هذه معان نكتشفها شيئا فشيئا ، ونحن نندمج فى حياة هذه الأسرة بأجيالها الثلاثة ، وإن كنا نتلمس الحقيقة - غالبا - من خلال الجيل الأصغر، الذى يحمل - كما نحمل نحن الآن - ثقل تاريخ طويل ، ربما هجم على خواطرنا فى يوم أو ساعة ، كما عاشته هذه الأسرة الأندلسية بضعة أسابيع .

أبوالمعاطى أبوالنجا
شاعر الألفة والأمل (١)

أرجـو ألا يدهش أحــد من هذا الخلط المتـعـمـد بين القـصـة والشعر؛ فـالشعر هو مصدر الفنون كلها، لا القصة القصيرة فقط (وهى الفن الذى استأثر بمعظم انتاج أبي المعاطى أبي النجا).

لولا هذه الجمرة فى القلب ، لما وجد نحت ولا تصوير ولا موسيقى ولا.. ولا.. وعندما تلمح وهج هذه الجمرة وتحس دفئها، لا يمكنك إلا أن تسمي ما تبصره أو تسمعه أو تقرؤه شعرا.

ولعل الكتاب الشبان ان يكونوا اكثر ترحيبا بعنوان كهذا، فقد أصبح الارتباط بين القصة القصيرة والشعر أشبه بقانون من قوانين الكتابة الجديدة التى يتحمسون لها، بل ان الفصل بينهما ليحمل فى نظرهم من معانى الاستبداد والجمود ما كان يحمله سور برلين.. ولهذا يسمون ما يكتبونه «نصوصا» يعنون أنها تشكيلات لغوية لا تخضع لمواصفات الشعر ولا لمواصفات القصة، وكأنهم يشترطون على القارىء قبل الولوج إليها ان يستدعي كل ما مر عليه سابقا من نصوص مشابهة أو مخالفة، دون أن يطالب هذا النص الجديد بالتزام «نمط» معين بين تلك النصوص السابقة.

ولكن أبا المعاطى أبا النجا لا يزال يسمى «نصوصه» النثرية القصيرة قصصا قصيرة.. وقد جمع سبع مجموعات منها فى مجلدين أصدرتهما هيئة الكتاب، ظهرت المجموعة الاولى سنة ١٩٦٠م والسابعة سنة ١٩٨٤م ، وخلال هذه المساحة التى تنفرش على أكثر من ربع قرن ظل وميض الشعر يتراءى فى قصص أبي المعاطى أبي النجا، بصورة لا تخطىء فيها شخصيته شخصية شاعر الألفة والأمل . لقد أصبح من عادة النقاد فى أيامنا هذه أن يرتبوا الكتاب أجيالا، والجيل عندهم يساوى عقدا واحدا من السنين، فهناك كتاب الستينيات وكتاب السبعينيات، الخ، والشعراء كذلك . وربما كان هذا الترتيب مناسبا لإيقاع الزمن الذى أصبحنا نعيش فيه، ولكن هذا تراه يناسب الشعر والأدب ؟ لقد عرفنا أحمد رامي فى صبانا بلقب «شاعر الشباب» ولم يزل شاعر الشباب الى ان ترك هذه الدنيا. ولعله كان قد ناهز السبعين أو جاوزها حين نظم «انت الحب» ليلحنها عبدالوهاب وتغنيها أم كلثوم فنجد وهج الشعر أو وهج الحب (هل ثمة فرق بينهما ؟) فى لوعة ابن العشرين.

دعونا من قصة الاجيال ولا تنشغلوا كثيرا بما جرى لنا خلال هذه الاربعين سنة.، حقا ان الزمن دار بنا، لا دوران الرحى كما تخيل الشاعر القديم ، بل دوران آلة جهنمية ، تفرى اللحم والعظام ، ولكن لا

تنسوا أن الشعر يحملنا على جناحه مهما دار الزمن بنا، وأننا بالشعر وبالشعر وحده ، نرتفع فوق الزمن ، نصبح سادته ، نترك هذه الآلة الجهنمية تطحن الفضلات وننشىء فى كل عهد ، بل فى كل يوم ، بل فى كل لحظة ، حياة جديدة .

عدو الشعر الأكبر ليس الزمن ، بل هذه «المذاهب الادبية» المفتعلة التى تحاول أن تدجنه، أن تنتف ريشه ليظل لاصقا بالارض ، وتجمعه فى حظائر لتأخذ بيضه وتبيعه فى أسواق الفن الرخيص.

ولكن الشعر الحقيقى صقر يخترق أجواء المذاهب والنظريات، ليبنى عشه فى الأعالى، حيث يصعد من يريدون أن يستشرفوا حدود الافق.

مسيرته مع القصة..

بلا ضجيج ، لكن بطاقة عظيمة للحب ، يمضى أبوالمعاطى أبوالنجا فى مسيرته مع القصة القصيرة، التى استطاعت طوال تلك الحقبة، أن تتسيد على الأدب النثرى فى مصر، دافعة الرواية الى الخلف، مزيحة المقالة الفنية من الميدان كله تقريبا، ولكن كانت بجانبها حركة نقدية نشيطة. تتولاها بالتقديم أو التفسير أو التوجيه أو التقويم ، حسب الأحوال . وكانت الحركة النقدية فى الخمسينيات والستينيات تستضىء بفكر نظرى افتقدته القصة القصيرة المصرية

فى وثبتها الاولى فى العشرينيات . كان هذا الفكر فى جانب منه ـ يركز على «فنية» القصة مستفيدا من الاهتمام الذى حظيت به الفنون الأدبية الحديثة داخل الجامعة والمعاهد الفنية بعد أن كانت مهملة فى الأوساط الاكاديمية اهمالاً تاماً، ولكن الجانب الأكبر والأهم من الفكر النقدى كان مستمدا من الفلسفتين الماركسية والوجودية . كانت الاولى ـ على وجه الخصوص ـ فعالة فى اخراج القصة القصيرة من جو الغرف المغلقة الذى صارت اليه حين انحصرت فى حدود البورجوازية المقلدة وهمومها الصغيرة ، ولكن انشغال الذات باكتشاف قدراتها الكامنة على التغيير فى عصر متسارع الايقاع مضطرب الاتجاهات كان ينزع بالمبدعين ـ واعين أو غير واعين ـ نحو الفكر الوجودى . ويجبر النقاد على التخفيف من صرامة الواقعية الاشتراكية التقليدية . لم يكن أبوالمعاطى أبو النجا يقدر على أن ينأى بنفسه عن هذه المؤثرات فإنها لم تكن ـ بدورها ـ ناشئة من فراغ، بل كانت جزءا من واقع تاريخى ـ محلي وعالمي معقد ومتشابك ولكنه حين يسترجع تجربته الفنية يقرر :

«ان لكل كاتب قضاياه الاثيرة ، وان بوصلته الداخلية قد تنجذب بشدة أمام مشكلات بعينها، نفسية أو روحية، فيصل عطاؤه فيها الى ذرى لا يصل الى مثلها فى غيرها، وأنه ليس من الحكمة أن نقترح

على كاتب موضوعه، كما أننا لا نقترح على كاتب أسلوبه وطريقته فى الكتابة».

فى حوار مع مجدى حسنين، أدب ونقد، أغسطس ١٩٩٤م ، تستشف من هذه الكلمات المهذبة نغمة الخلاف الأبدى بين المبدع ونقاده، حتى ولو كان الناقد متعاطفا، حتى ولو كان منحاه فى النقد مقتصرا على التفسير، دون التقديم أو الحكم . ألا تراه حين يفسر إنما يختار أشياء بعينها، يراها هى الأجدر بالاهتمام ؟ ليس فى هذا الاختيار نوع من محاولة التأثير فى المبدع ؟ ولكننا لا نفتح الباب لهذه القضية الآن، حتى لا تدخل علينا دخول العاصفة، وبحسبنا أن نقول ان الناقد الوحيد الذى يصغى اليه المبدع (حين يفكر فى ابداعه هو ، وليس فى ابداع غيره) انما هو المبدع ذاته.

ولا تحسبن أن أبا المعاطى يقول هذا الكلام فى أواسط التسعينيات ، لأن وراءه سبع مجموعات قصصية وروايتين مهمتين ، تكفل له نوعا من الاطمئنان ، وشعورا بالثقة من قرائه، فها هو ذا يذيل مجموعته الثانية «الابتسامة الغامضة» ١٩٦٣ م ، بحوار يجريه مع نفسه (الصديق الذى لا يرحم) . انه يضع أمامنا هذه المشكلة :

«لماذا قدر للفنان وحده أن يتخذ من مجتمعه هذا الموقف (اللامبالى) ؟.. لو أن سائقى الترام أو بائعى اللبن أو حتى المدرسين

كفوا فجأة عن أداء أعمالهم ذات صباح لسبب ما؛ ألا تذهب الجماهير لغفيرة الى بيوتهم فى مظاهرة تدعوهم الى العود ة الى عملهم أو على الاقل لتتبين حقيقة الامر؟ لماذا قدر للفنان وحده أن يتخذ منه مجتمعه هذا الموقف ؟ ويجيبه «الصديق الذى لا يرحم» :

«ان سائق الترام وبائع اللبن والمدرس وغيرهم يلبون للمجتمع حاجات مسبقة ؛ فأنت تنام فى انتظار بائع اللبن ، وتقف على المحطة فى انتظار سائق الترام حتى يصل بك لموعدك المحدد مثل كل الأيام ، وآلاف التلاميذ يتوجهون الى المدارس لسماع دروس أعدت من قبل، وتكررت منذ سنين طويلة ، أما الكاتب فمهمته أشق بكثير ؛ انه لا يلبى حاجات قديمة بل انــه يستثير لدى قرائه حاجات جديدة ، وحوافز لم تخلق بعد . انه يسبقهم دائما لأنه يقف دائما على حافة المجهول فى نفوسهم وفى حياتهم . انه يستنقذهم دائما من قيود الحاجات القديمة .. ويفتح عيونهم على رؤية جديدة لهذا العالم الذى يبدو لأول وهلة أنه يكرر نفسه بطريقة قاتلة» .

حافة المجهول

واضح أن موضوع الحوار هو الكتابة الفنية أو الإبداع عموما، فالكاتب المبدع الذى يقف بقرائه على حافة المجهول دائما لا يلزمهم بموقف أو فكرة ، فكيف يقبل إلزاما من غيره ولو كان أعظم النقاد أو

أعظم الفلاسفة ؟ لدى الكاتب «بوصلته» كما عبر أبو المعاطى فى حواره الأحدث ، بها وحدها يهتدى، وان كانت ـ حتى هذه ـ لا «تقرر» له شيئا.

لقد «عايش» أبوالمعاطى أبوالنجا «الواقعية الجديدة» كما عايشها الناقد أنور المعداوى الذى كتب مقدمة مجموعته القصصية الأولى، وكلمة «المعايشة» هنا قريبة من معناها الاصلى، معناها المكانى، فكلاهما يتحرك فى «الأرض» التى فتحتها الواقعية الجديدة . أرض الواقع الاجتماعى الذى يعيشه ملايين المصريين.

ولكن كلا منهما يتحرك بطريقته : فأما المعداوى فكان قد صاغ معاييره النقدية بعيدا عن أى تأثير مباشر للنظرية الماركسية ، وكان معياره الأول والأساسى هو ما سماه «الأداء النفسى» ، وما نستطيع نحن أن نسميه «الصدق النفسى» مقابلا للصدق الواقعى والصدق الفنى اللذين تحدث عنهما العقاد . ولكنه حين تعامل مع قصص أبى المعاطى الأولى ميز بين نوعين من الإبداع وان كان كلاهما «صادقا» ، وكلاهما يعتمد على التأثير غير المباشر فى وعى القارىء كما هو شأن «الأداء» الجيد : نوع ينطلق من رؤية الكاتب للواقع الخارجى، ونوع ينطلق من فكرة ذاتية للكاتب ، يخلعها على الواقع . وإذا كان المعداوى فى شغفه بالتقسيم قد أقام حداً فاصلا بين النوعين، فإنه فى تفضيله للنوع الاول قد بدا متأثرا بالواقعية الجديدة ، وأما

أبو المعاطى فكان لديه «بوصلته الداخلية» كما يسميها ، أو «أسطورية الشخصية» حسب الاصطلاح الذى حاولت أن أعتمده مقتبسا العبارة من الشاعر الأيرلندى ييتس . وكلتا العبارتين (البوصلة والأسطورة) تشير إلى مبدأ ثابت وعميق فى نفس الكاتب ، إلا أن اصطلاح الأسطورة يمتاز بدلالته على ماهية هذا المسمى ، وهى الاصل النفسى السابق، على العقل، والذى يتغذى بكل التجارب النفسية ـ عقلية أو غيرها ـ على مدى الحياة . أسطورة أبى المعاطى، كما حاول أن يشرحها فى حواره مع مجدى حسنين، مركزها الدين بمفهومه الصوفى (وحدة الوجود) ومن ثم فهى مرتبطة ـ على حد قوله ـ ببحثه عن معنى الفن والأدب وغاية العلم، وقبل ذلك كله ـ نقول نحن ـ بمعنى الحياة ومعنى الحب ومعنى الجماعة ومعنى الذات ، هذه هى أسطورة أبى المعاطى التى رافقته فى رحلته ـ كفنان ـ من أرض الواقعية الجديدة إلى أرض الحداثة ، ورحلته ـ كانسان ـ من القرية إلى المدينة ، ومن القاهرة إلى الكويت .

امتزاج الأسطورة بالواقعية

فلنأخذ مثالا واحداً لامتزاج هذه الأسطورة بالواقعية الجديدة ـ أو الواقعية الاشتراكية ـ من قصته «حارس المقبرة» وهى احدى قصص المجموعة الاولى . عبدالعال ينتمي إلى الطبقة الدنيا من أهل القرية؛ طبقة أجراء اليومية الذين لا يملكون شيئا حتى ولا عملا منتظما ، وقد

واتته الفرصة ليقوم بعمل غريب نوعا ما، ومخيف أيضا إلى حد ما، ولكنه فهم أن أجره سيكون أكبر من المعتاد، وهو فى أشد الحاجة إلى المال لأن الشتاء قد حل ولا بد له من أن يدبر كسوة العيال ، وهكذا تقرر أن يبيت ثلاث ليالٍ أمام مقبرة أحد أعيان القرية عقب الدفنة ، فثمة أناس أشرار فى هذا الزمن الأغبر لا يتورعون عن سرقة أكفان الموتى حديثى الوفاة .

الظلام ، والبرد ، والمطر . والوصف المجسد الحى لبنتي عبدالعال وقد جاء تا اليه تحملان طعام العشاء ، وحنانه الخشن وهو يضمهما الى جواره لتنالا شيئا من الدفء ، بينما تتحسس أصابعه مواضع الخروق فى ثوبيهما فى حركة جامدة . كل هذه الأوصاف الطبيعية ترسم صورة موضوعية محايدة لحياة الأجراء فى القرية، والمشاعر التى تتملك عبدالعال حقا ليست الا ردود أفعال مباشرة حين يحس بلذع البرد أو يسمع خشخشة الريح فى أشجار المقبرة.

ويدفعه شعوره بالبرد والخوف إلى المقارنة بين حالته وحالة ساكنى هذه القبور . إنه لم يعد يعرف مكان قبر أبيه لأنه لا يرتفع كثيرا عن الأرض، لأنه بالطبع لا يفكر أن يزوره كما يزور أهل الموتى موتاهم ولكنه يعرف أن كبراء البلد راقدون فى قبورهم متدثرون بأكفانهم ولا يمكنهم أن يشعروا بالبرد . ويسمع صوتا غريبا حتى إذا اقترب منه

تبين أنه ذئب يعالج ازاحة حجر المقبرة التى كلف بحراستها ، فيقذفه ببعض الأحجار وهو قابع فى الظلام ، ويهرب الذئب ولكنه كان قد أصبح مثلا ورَمزاً .

لم تعد أصوات المقبرة ولا صمتها يخيفان عبدالعال ، لقد ملأت عقله فكرة الكفن الشاهى الذى لفت به جثة الشيخ عوض فوق الكفن الغالى.. هو وبنتاه أحوج الى هذا القماش... لم يعد خائفا الا من نفسه فقد كاد يصبح مثل هؤلاء الأشرار الذين يسرقون أكفان الموتى ، هو ابن الرجل الدرويش الطيب ولو أنه لا يعرف مكان قبره ، وأخيرا يجىء هذا الذئب ويقلقل الحجر، كأنما ليساعده .

أن يتحول انسان طيب تحت وطأة الفقر والحاجة الى سارق حقير، موضوع مناسب كل المناسبة لقصة قصيرة تسير فى تيار الواقعية الجديدة ... والاسلوب الغنى بالتفاصيل الدقيقة يصور الموضوع تصويرا ناجحا ، ولكن ثمة خيط مشتق من «الأسطورة» يدخل فى هذا النسيج ويلتئم معه .

ان عبدالعال، رغم وضعه الطبقى البائس ، ينتمي الى هذه القرية جسدا وتاريخا، ماضيا وحاضرا . وثمة أيضا ذلك الشعور المبهم الذى يحسه كل مصرى قروى : أنه لا يوجد حد فاصل بين الحياة والموت ، ولا بين الموتى والأحياء . لعل هذا الشعور نفسه قبل أى شيء آخر، هو الذى أوحى إلى عبدالعال بارتكاب جريمته !

فى أول الليل جلس عبدالعال يفكر بأنه هو الآخر (أى مثل الشيخ عوض) سيقضى ليلته ضيفا عند سكان مقابر القرية . عند أهل بلده الأصليين ، مع الناس الكبار أهل البلد الذين زرعوا فى حواريها وشوارعها آلاف الأولاد وتركوهم ينبتون مثل الأرز... ومد عبدالعال بصره ليشاهد على مقربة منه مقبرة الحاج أحمد ببنايتها العالية وبجوارها مقبرة الحاج علوان.. الناس الكبار يظلون كبارا فى مماتهم ولا يفرقهم الموت.. كان هو طفلا يوم أن كان هؤلا الرجال لهم فى البلد شأن.. وراح عبد العال يجهد فى تذكر المناسبات التى كان يرتفع فيها صوته فى القرية حين تحدث فى القرية مصيبة أو حادثة جاموسة تموت.. أو دار تحترق.. أو زراعة تهلك .

وكان الحاج عوض يطوف بالقرية وبصحبته الحاج علوان يدخلان البيت ويخرجان محملين بما يستطيع كل بيت أن يدفع ؛ وهكذا لم تكن المصائب فى تلك الايام تستطيع أن تنفرد بواحد فى القرية .

والشيخ عوض «كان هو الآخر رجلا طيبا من ناس زمان».

أنظر كيف تمتد عروق الأسطورة حتى تصل إلى عهد بناة الأهرام .. كيف يمتزج الرمز بالواقع : المقبرة الكبيرة ، منزل الرجل الكبير ، والرجل الكبير (كبير البلد) ، وبه تكون البلد كبيرة ، ويكون كل فرد فيها آمنا . والمقابر «دار ضيافة» بين الدنيا والآخرة.. وعبدالعال ضيف فى هذه الدار .. ضيف على هؤلاء الضيوف .

ورغم أن الأسطورة تتصارع بعنف مع الواقع حين تسأله ابنته الكبرى عن الجنة التى يذهب اليها الميتون وهناك يأكلون الخوخ والرمان والعسل الأبيض ويلبسون الحرير.. وحين يفكر عبدالعال أن الأكفان كلها تتمزق على أيدى الذئاب ، وأن الذئب الذى طرده الليلة سوف يعود بعد أن تنتهى ليالى حراسته ليتم عمله ، ورغم أن الواقع ينتصر آخر الأمر، واقع الحياة ؛ فإن الأسطورة التى تربط الموتى بالأحياء لا تزال هناك فى عقل عبدالعال ويده وهو ينزع الكفن عن جثة الشيخ عوض :

لو أن الحاج أحمد حي لوافقه على فكرة أن يبقى للميت كفن واحد.......

وحين كانت يداه تضغطان أحيانا على جزء من جسده كان يود أن يقول له : (لا مؤاخذة يا شيخ عوض).....

شاعر الألفة والأمل (٢)

كبار السن منا إذا رجعوا بذاكرتهم أربعين سنة إلى الوراء فقد تهولهم كثرة الحوادث الكبرى التى مرت على بلادنا: حركة الجيش وزوال الملكية وقيام الجمهورية - ثلاث حروب مع إسرائيل، صعود القومية العربية وانحدارها. الاشتراكية والانفتاح الذى أعقبها. اليقظة الإسلامية كما تسمى نفسها أو الردة السلفية كما يسميها خصومها، افتقار مصر وارتفاع دول النفط - تغيرات هائلة حقا، ولكنها ما إن تقوم حتى تكتسب نوعا من الشرعية، ثم تصبح جزءاً من الواقع الخارجى الذى لا نكاد نفكر فيه، مثل طلوع الشمس وغروبها، وعودة الشتاء بعد الصيف، والصيف بعد الشتاء، أما التغير الذى لا نستطيع أن نألفه، والذى يمكن أن يلحظه الصغار قبل الكبار - إلى هذا الحد هو سريع الإيقاع - فهو تغير العلاقات بين الناس.

نتحذلق أحيانا فنقول: النسيج الاجتماعى . ويهز بعض الحكماء رءوسهم ويقولون: أنتم تنسون . ليس الحاضر أسوأ من الماضى، ولن يكون المستقبل أحسن من الحاضر.

وكتاب القصة فيهم من كل أصناف البشر. فيهم من تهزهم

الأحداث الجسام، قبل أن تتحول إلى واقع خامد، فيكتبون وهم تحت تأثير اللحظة قصصا يذهب تأثيرها بذهاب اللحظة، إلا قصصاً قليلة تظل لها قيمة بقدر ما تنجح في تكثيف اللحظة حتى تحيلها إلى جزء من عنصر الزمن وهناك كتاب تشغلهم مراقبة أحوال البشر، ويدهشهم دائما أنهم يرونهم اليوم غير ما كانوا بالأمس، فهم في الحقيقة لا يحتفظون بسجلات لأعمال البشر، ولكنهم يحتفظون ، في داخلهم، بنقطة حساسة لا تقيس أفعال البشر اليوم بأفعالهم بالأمس القريب أو البعيد، لكن على الأرجح - بصورة للبشرية يحضنونها في حب وإعزاز، ولو أنهم لا يعرفون مصدرها ثم هناك أيضا ذلك الفريق الثالث الذى ينظر إلى الناس من حوله وبسمة السخرية لا تفارق شفتيه، ولكنه ليرضى نفسه ويرضيهم، ويقول لهم ولنفسه: لست أفضل منكم.

والتصنيف دائماً صعب، وتصنيف الكتاب أصعب من تصنيف سائر الناس، فلا يوجد كاتب يمكن ان تقرنه بآخر، وتلزمهما حكما مشتركا، ولكنك يمكنك أن تقول إننا افترضنا أطرافا ثلاثة فى تعامل الكاتب - ولاسيما كاتب القصة القصيرة - مع الواقع المتغير، وان كنا نعلم انه لا يوجد كاتب واحد يقف، بعناد المصر على مبدأ، عند نقطة من هذه النقط الثلاثة، ولكنهم ينتشرون فى أماكن مختلفة على رقعة المثلث، فإذا أردنا أن نحدد مكان «أبوالمعاطى أبو النجا» فلعلنا لا نخطىء إذا قلنا إنه أقرب ما يكون إلى النقطة الثانية، وأبعد ما يكون عن النقطة الثالثة.

التمزق في كل مكان

شعر أبو المعاطى أبو النجا منذ وقت مبكر جداً بتمزق العلاقات التى تربط بين أفراد المجتمع والتى ترجع فى أساسها ـ كما يشعر كل إنسان ـ إلى عاطفة الحب ربما تخيل فى البداية، وهو القادم من القرية، أن هذا التمزق خاص بمجتمع المدينة، ولكن لا يلبث ان يلاحظ سريانه فى كل مكان، وكأنه الوباء، «نوال» فى القصة الأولى من مجموعته الأولى «فتاة فى المدينة» وضعت ثقتها فى الحب، ولكنها تبينت أن حبها لم يكن ـ بالنسبة للطرف الآخر ـ إلا علاقة عابرة، فأصبحت تنظر إلى كل تلطف فى المعاملة على أنه شرك منصوب لاصطيادها ـ حتى الابتسام على وجوه التلميذات الصغيرات يراه المدرس الملتزم خطراً يتهدده (الابتسامة الغامضة ١٩٦٣) والقرية التى كانت «مملكة نبيل» (المجموعة الأولى) تحبوه بكل العواطف الرقيقة ، تتكشف عن طبقية صارمة واستغلال بشع رغم مظهر الوحدة الكاذب فى «قرية أم محمد» وتكملتها «حادثة الوابور» (المجموعة الثانية). هنا ينفذ إلى أسطورة «ابوالمعاطى ابو النجا» ـ أسطورة «وحدة الوجود» أو على الاقل وحدة الانسانية ـ عنصر يسبغ على شاعريته الغنائية لون المأساة، مأساة لا تضع دمعة فى عين ولكنها تضع ابتسامة مرة على كل الشفاه فبطل هذه المأساة هو فى الوقت نفسه منبوذ الكوميديا،

أليس هذا هو بطل القرية المصرية؟ الإنسان الفقير المفرد. الذى يقوم بمهمة الانتقام لها من عدوها، وتقوم هى بمهمة تسليمه الى الأعداء، هذه هى وظيفة احمد ابو المكاوى ووظيفة رجب الصعيدى فيما بعد (ضد مجهول).

وفى هذه المجموعة الثانية تتقابل الوظيفتان «الانتماء إلى القرية والفرار منها» فى قصة «الرحيل»، كما يطالعنا وجه نبيل مرة أخرى وقد اصبح اسم سامى ـ بأحلامه الرومانسية فى «مد البحر» ولكن ثمة فروقا: فنبيل يتجول بدراجته فى دروب القرية «مملكته».. وسامى ينحشر فى القطار وسط حشد من التلاميذ والصبى المراهق نبيل يعرف سلفا أن معبودته «ثريا» سوف تتزوج من قريبها المدرس، ولكن الصبى المراهق الآخر سامى لا يعرف عن معبودته التى أصبح يناديها «أبلا عايدة» إلا أنها توشك ان تتم دراستها الثانوية، وليس ثمة شخص آخر يهدده فى حبه إلا ذلك الولد الضخم الذى يؤلمه أشد الألم إنه لايستطيع أن يضربه لو حاول أن يضايق معبودته . إن العالم المعادى يجعل المحب الصغير اشد تعلقا بمحبوبته وأشد يأساً، حتى ليحلم بأنه مات على صدرها والدماء تنزف منه، ويروى لها هذا الحلم على أنه قصة قرأها!

«الناس والحب» هو عنوان المجموعة الثالثة (١٩٦٦) وهو عنوان دال، فهو لا ينطبق فقط على القصة التى اعطت عنوانها للمجموعة، بل

على قصص المجموعة كلها وكأنها «دراسة» لوجوه مختلفة من علاقة الحب التى تربط بين البشر - أو تفرق بينهم وسر هذا التناقض الذى يلمحه الكاتب مرة بعد مرة، وفى تجليات مختلفة، ان الناس - من جهة - يريدون الحب، ويحتفون به أحيانا إلى درجة التقديس ولكنهم - من جهة أخرى - يخافونه أو يتهمونه أو يدينونه، وأبو المعاطى أبو النجا من الكتاب الذين يحسنون «تحريك المجموعات» إن جاز لنا أن نستعير هنا لغة النقاد السينمائيين، فلسنا امام تحليل لعاطفة الحب نفسها (ومثل هذا التحليل يمكن ان يقوم بعشرات المجموعات القصصية لا بمجموعة واحدة، وقد اعطانا أبوالمعاطى نموذجا منه فى «مد البحر».. وسيظل - كما يمكننا أن نتوقع - قادراً على أن يعدد نماذجه كما تتعدد ألوان الحب نفسه) ولكن الظاهرة الأكثر لفتا للنظر فى هذه المجموعة هى انه يصور نظرة المجتمع - ممثلا فى شخصيات متباينة الصفات - إلى عاطفة الحب. فى قصة العنوان نرى كيف تؤثر عاطفة الحب بين شابين فى مجموعة «نصف عشوائية» من البشر (ركاب حافلة معينة فى ساعة معينة) فيعاملونهما بمزيج غريب من الاحترام والود الصامتين، وكأنما اصبحا قائدين للمجموعة فى شعيرة مقدسة، ولكنهم ما إن يلحظوا اختفاء الفتى حتى يبدأ انتقاد علنى لتلك العلاقة التى كانت تربط بينهما.. أهى غيرة على الحب الذى انهار، على

الشعيرة التى انقطعت فجأة ، أم تذكر متأخر لكل القيود التى تعود الناس ان يحيطوا بها عاطفة الحب؟ وفى «ذراعان» تصوير بالغ الدقة لمحاولة، عاطفة الحب ان تنفذ من خلال هذه القيود الصارمة (حين تتلامس ذراعان على مسند فى قاعة سينما) الجمهور هنا أيضا حاضر بقوة، وأحكامه ليست أقل صرامة وإن تكن غير معلنة وفى كل مجتمع هناك «عنكبوت» مهمته أن يشوه عاطفة الحب، مستغلا مشاعر الحرمان والحسد فى كل فرد، ولكن المحبين انفسهم قادرون على تشويه هذه العاطفة الجميلة حين يكتشفون انها يمكن أن تتحول الى لعبة ممتعة، فيكون «لقاء» الصورتين مريرا وموجعاً.

القرية مسرح العواطف

ولايزال أبوالمعاطى يجد فى مجتمع القرية المغلق بأشخاصه الأقرب إلى الفطرة مسرحا لأشد العواطف احتداماً.. فى (زيارة) يتحول ابن القرية إلى زائر، لايزال الماضى يتمثل له شيئا عزيزاً ممثلاً فى عاطفة الأبوه، ولكن هذا الحب القادر على الفهم والغفران معاً يدفن اليوم، وبقايا ذلك-العهد تغرق فى طوفان من الكذب والجحود «الناس والحقيقة» وهناك ثمانى سنوات تفصل بين هذه المجموعة الثالثة والمجموعة الرابعة (الوهم والحقيقة ١٩٧٤). وهذا يجعلنا نأسف أحياناً لأن مجموعة الاعمال الكاملة قلما تثبت تاريخ كتابة اى قصة بمفردها ، ولكننا نميل إلى الاعتقاد بأن قصة «الزيارة» ـ هذه المرة بلام

التعريف - تنتمى إلى زمن المجموعة الثالثة، أى إلى أواسط الستينات. ففى هذه القصة بلغ الصراع بين القصاص وقريته ذروة الشك والتباعد. الذى يجذبه إلى القرية الآن صورة أخرى منه، ولكنها صورة بقيت فى القرية فشحبت وذبلت، وانقطعت صلتها بمجتمع القرية، حتى زوجته وأولاده، أما مجتمع القرية نفسه فلم يبق فيه شىء مستوراً عن عيون «الزائر» الفاحصة، إنه مجتمع ينافق مجرميه ، ولا يرى الحب إلا مقترنا - بالجريمة - بينما نراه «الزائر» مقترنا بالعوز والوحشة وانانية الآخرين.

لايبدو ان أبا المعاطى شغل كثيراً بالتغيرات السياسية، ولو أن قصة «الوهم والحقيقة» توحى بأنه اصبح يشك فى أن النظام الجديد لا يفضل القديم، وإلا فلماذا أصبح الناس اسوأ مما كانوا ؟ لماذا اختفى الحب والوفاء؟ إذا تخيلنا حركة أبى المعاطى البطيئة داخل المثلث الذى فرضناه فلابد ان نلاحظ انه اقترب - شيئا ما - من تلك النقطة التى تسيطر عندها أحداث اللحظة على وجدان الكاتب، ولكن أسطورته لاتزال تصبغ نظرته إلى الأحداث، لقد اصبح الصبغ قاتما، وكأن فيه شيئاً من حمرة الثورة وشيئا من سواد التشاؤم أيضا، وإن ظل بعيداً عن النقطة الثالثة من رءوس المثلث، نقطة السخرية المرة القاسية.

تستنجد الاسطورة بسيدنا الخضر. وقصة سيدنا الخضر ترمز الى

ان الخير يكمن في الشر، وأن معرفة هذه الحقيقة هى قمة الحكمة، ولكن شعور أبي المعاطى باضطراب القيم وعجزه عن تحديد موقف منها يجعلانه حائراً مرتبكا فى تعامله مع هذا الرمز، إنه يسترجع شخصية «سيدنا الخضر» فى قصتين مختلفتين: «نانى القطة السمراء» و«عندما بكى سيدنا الخضر».. وبين القصتين يبدو أن «أبوالمعاطى» يمر بأزمة وعى شديدة الحدة، شديدة العمق، ولعل المشكلة السياسية لم تكن هى العالم الوحيد، أو العامل الأهم، فى هذه الازمة، ولكن الذى يهمنا أكثر من هذين العاملين هو الرؤية التى يحاول الكشف عنها. أما فى القصة الأولى فهى رؤية مضطربة مهوشة، تنعكس على بناء القصة واسلوبها. إن أبا المعاطى يفتتحها بمحاولة شبه متعمدة لاستدعاء شخصية سيدنا الخضر من مخزون الطفولة، ولا ينجح فى الحقيقة نجاحاً كاملا، لأن كلام سيدنا الخضر يظل اشبه بهاجس داخلى، ويظل هو عاجزاً عن مواجهته ككائن له وجود خارجي، وتظل القصة التى يرويها سيدنا الخضر شبيهة فى أسلوب السرد والحوار بالقصص التى تعود أبو المعاطى أن يكتبها، فيما عدا فقرة يبدو فيها صدى لأسلوب طه حسين، وكأن «أحلام شهرزاد» أو ترجمة طه حسين «لزاديج» فولتير كانتا تتلصصان على ما يكتب، ولكن الاصوات المتنافرة فى لغة القص ليست إلا صدى للفكرة الناشزة التى

تجاوزت حدود الازمة الطارئة.. فالفكرة في هذه القصة هي أن الشر يتولد من الخير - قلب كامل للحكمة المستفادة من قصة الخضر. أما القصة الثانية «عندما بكى سيدنا الخضر» فقد وضحت فيها الرؤية وضوحاً تاما حين تحددت بالمضمون السياسي.. بدلاً من جمال القطة السمراء الذي يبعث مشاعر الحب والحنان في أسرة لم تكن تنقصها السعادة ، ولكنه يؤدي في النهاية الى ضياع صاحبتها الطفلة البريئة ، وضياع القطة نفسها ، نجد «الخير» في هذه القصة الثانية متمثلا في «المنفعة» لا في «الجمال» ولا في «الحب» ونفهم بسهولة الدرس الذي يلقنه نبي الله الخضر لراوي القصة: وهو أن المنفعة التي يلوح بها الاغنياء - أو يقدمونها فعلا - للفقراء لابد ان تنتهي باستعباد الاغنياء للفقراء. ولم يعد الخضر هاجساً لا يجسر الراوي على النظر الى وجهه، بل رفيقا عاملا ولكنه - على كل حال - عامل ينطق بالحكمة ولا يدعو إلى الثورة، وعندما يستطيع الراوي ان ينظر الى وجهه اخيراً لا يستبين ملامحه «فقد كانت عيناه وربما عيناي غارقة في الدموع».

التأمل في التغيرات

قبل كارثة الـ ٦٧ كانت النذر واضحة، ولكن الجميع كانوا يتنامون ويخدعون انفسهم فعندما وقعت الواقعة بدت صعبة التصديق وبين الحالتين كان الأدب يلاحظ، ويحاول ان ينبه، ظل أبو المعاطي أميل إلى

التأمل فى التغيرات التى كانت تحدث داخل النفوس.. كان هذا هو موضوعه الأثير دائما، وكان - فى الوقت نفسه - يسمح له بأن «يعلق» على ما كان يجرى دون أن يخرج عن دائرة الفن، ودون أن يتعرض للمؤاخذة ايضا. ولكن التشويه الذى اصاب عاطفة الحب لم يعد هو كل ما يسترعى اهتمامه لقد اصبح العجز عن مواجهة الحقائق يؤرقه، وعبر عن هذه الحالة، بأسلوب الواقع، فى قصص مثل «أصوات فى الليل» و«التعب» كما وجد نفسه منساقا - مثل غيره - إلى الاسلوب السيريالى فى قصة مثل «مقهى الفردوس» بنهايتها السوداء أو قصة اخرى مثل «مهمة غير عادية» بنهايتها العبثية التى لا تكتفى بنفى أى معنى للأمكنة أو الاشخاص أو الاشياء بل تصرخ أخيراً بأن فعل الكتابة نفسه لم يعد له معنى، وكذلك فعل القراءة والمقصود بالطبع هو القراءة الجادة والكتابة الجادة، أى بتعبير آخر البحث عن الحقيقة.

لاشك ان هذه حالة اشد تعقيداً وقتامة من حالة العجز عن مواجهة الحقيقة، فقد اصبحت الحقيقة مرة جثة مخبأة فى حقيبة، ومرة اخرى سراباً يمكنك ان تجرى وراءه بلا نهاية (إلا أن تسقط من الاعياء طبعا) ولكن هذا القصاص الذى وصفناه بشاعر الألفة والأمل لم يكن ليستمر على هذه الحالة البائسة لقد اصبح البحث عن معنى الحقيقة لديه هما فلسفياً. يمكننا ان نقول إنه مال - فى وقت ما - إلى فلسفة

الشك، ولكن فلسفة الشك تختلف عن العبثية ـ لأن الأولى لا تنصب على تأكيد عجزنا الأصيل عن الوصول إلى الحقيقة، وقصة «الصواب والخطأ» مثال للقصة الفلسفية الشديدة الإحكام ، نجدنا فيها قريبين ـ مرة أخرى ـ من طه حسين ومن فولتير معا، ولكنهما فى هذه المرة لايزيدان على أن يأخذا بيد أبى المعاطى إلى هذا الشكل الفنى ويتركاه يصنع بأدواته ما يشاء.

ويستطيع الناقد ان يجزم بأن الكاتب اخترع هذه القصة ولم يستلهمها من اصل قديم. فرغم الشكل الذى ينتمى الى حكايات الف ليلة وليلة.. ويحتفظ براويتها شهرزاد، تبقى الافكار دالة على منبتها المعاصر. إن الملك «رادا» يجرى اختباراً لمن يطمحون إلى منصب الوزارة ومع ان ظاهر الامتحان هو أنه يقيس ذكاء المتقدمين ، فإنه لا يقيس فى الحقيقة إلا قدرتهم على الكذب والنفاق فى سبيل الوصول إلى المنصب المرموق.. وقد استطاع احد هؤلاء أن يحرز نصراً سياسيا عظيما حين تولى الوزارة وأصبح أقرب المقربين إلى الملك، ولكن لغز الامتحان ظل يؤرق هذا الوزير، وظل ضميره يؤنبه لأنه وصل إلى منصبه الرفيع بالغش والخداع. فلم يجد بدأ من مصارحة الملك بشكوكه وهنا حكم عليه الملك بأنه احمق، لأنه لم يقنع بالنجاح، بل اصر على معرفة الحقيقة ، وما دام هذا شأنه

فلابد له من مبارزة الملك، لأن الملك لا يمكن ان يكون إلا لواحد منهما.

وكان يمكن أن تنتهى القصة هنا، وتبقى النتيجة معلقة، ولكن الكاتب آثر نهاية أخرى اكثر مناسبة لتقاليد الحكاية القديمة، وأكثر تأكيداً ـ فى الوقت نفسه ـ للمعنى الذى أراده الكاتب، وهو التباس الحق بالباطل ذلك ان الملك كان يغطى وجهه دائما بقناع فحين سقط أحد المتبارزين قتيلا وجاء الحراس ليحملوا الجثة خارجاً كان القناع يغطى وجه الآخر فلم يعرف أحد من منهما المنتصر.

ولكن أبا المعاطى يقدم لنا فى «وقت الزوال» صورة أخرى للباحث عن الحقيقة صورة يستمدها من ذكريات الطفولة، ويقوم فيها هو نفسه بوظيفة البطل، لقد أصبح وقت الزوال يعنى عنده لحظة الصدق، لحظة الحقيقة المجردة، اللحظة التى ينكشف فيها الشىء بجميع تفاصيله وأبعاده، وتنعدم فيها الظلال التى تطول وتقصر وتقترن هذه اللحظة ـ فى تجربته البكر ـ بلحظة الموت الذى واجهه حين أشرف على الغرق، فرأى حياته كلها فى لمحة كلمحة البرق، رؤية الحقيقة ـ إذا كان لنا أن نراها ستبدأ برؤيتنا لحقيقة انفسنا، وهذه لا تتسنى لنا إلا إذا تسلحنا بالشجاعة لمواجهة الموت، ومع اننا نواجه الموت وحيدين، فإننا فى لحظة معرفتنا لأنفسنا، نعرف ايضا كم نحن جزء من الاخرين.

ومن هذه الرؤية استمد ابوالمعاطى أبوالنجا قصصه عن حرب الاستنزاف: «الأعرج»، «هل يموت الأب؟» «السائل والمسئول» وبها عادت أسطورة الشاعر الأصلية، أسطورة «وحدة الوجود» كما يحب هو أن يسميها، تنعش قلوب المتعبين بالألفة والأمل.

«الحب فى المنفى»
نمط جديد فى الرواية الواقعية

عندما قررت أن أكتب عن رواية بهاء طاهر الجديدة «الحب فى المنفى» - ولم أكن قد وصلت إلى منتصفها- أخذت تتشكل فى ذهنى- كالعادة- العبارات التى سأبدأ بها المقال.

كانت كل عبارة مقترحة تشير إلى طريقة الكاتب فى نسج الرواية «والنسيج» هو حقا شئ جوهرى فى فن الرواية! كيف يدخلك الكاتب - دون أن تشعر - فى عمله الروائى، كيف يبقيك طول الوقت يقظا، مترقبا، يوزع كل خط من خطوط الحدث، وكل سمة من سمات الشخصيات، على مساحة الرواية الممتدة، لا يتركك لحظة واحدة فى شعور هنئ بالاطمئنان إلى أنك «فهمت» بأى منطق تجرى الأحداث وإن كانت مرسومة بدقة أمام عينيك، ولا أنك «عرفت» أى واحدة من الشخصيات، وإن كانت قد استثارت من خيالك شخصيات كثيرة مماثلة صادفتها فى فترة ما من حياتك، وكلما استغرقت فى تتبع الخطوط، أو تفسير السمات، وجدت نفسك تدخل فى عمق الصورة، تبحث عما وراءها أو تحتها أو فوقها.

هل تعرف- ولم أقصد التشبيه- تلك النكتة التى يروونها عن مشاهد التليفزيون وقد أخذ يحدق تحت الشاشة عله يرى ساق الممثلة أو المذيعة؟

وهكذا، بعد أن فرغت من القراءة، وأخذت أنظر فى العمق «أخشى أن أقول: بلا فائدة، كما ينظر متفرج التليفزيون المذكور» وجدتنى أفضل أن أتحدث مباشرة عن هذا العمق- بقدر ما فهمت منه- وقد تعلمت بالخبرة أن الكاتب المتقن يشير إلى هذا العمق فى العنوان نفسه، وإن كانت الإشارة كثيراً ما تختفى تحت نوع من الجاذبية المبهمة فى «ألفاظ» العنوان.

«الحب فى المنفى»- لا تعليق الآن على كلمة «الحب» ربما كانت من تلك الألفاظ المبهمة التى لا تبلى جاذبيتها. ولكنها ستتحدد فى كل مرة بطريقة مختلفة. وفى هذه الرواية بالذات ستظل كامنة فى العمق حتى تضع لها المعنى بنفسك، ولكن قد يكون القيد فى المنفى أوضح قليلاً. فالمنفى مكان بعيد عن الوطن والشخص المنفى هو غالبا إنسان لم يذهب إلى البلد الغريب باختياره، بل الغالب أنه شخص غير مرغوب فيه فى بلده لأسباب سياسية، ولهذا نقرأ أحيانا عبارة «المنفى الاختيارى» للدلالة على أن الشخص المنفى قد ابتعد من تلقاء نفسه، ولكن ابتعاده مرتبط دائماً بأسباب سياسية، ومنسوب دائماً إلى الوطن، بخلاف

«المهاجر» الذى يذهب إلى المكان الآخر بمحض اختياره، سعيا وراء حياة جديدة.

«المنفى» إذن، يعنى انقطاعا، كما أن «الحب» مهما اختلفت ارتباطاته عند الكتاب أو القراء، يعنى اتصالا إذن فهناك، حتى فى المنفى ، محاولة للاتصال. ولا شك أن هذا يوحى، على مستوى الأحداث والشخصيات- بأن الشخص المنفى ليس وحيداً، فهناك- على الأقل- شخصية واحدة أخرى تبادله الحب، وقد يجمع «المنفى» عدداً من الشخصيات، وعدداً من علاقات الحب.

هذه هى المعانى- ولعلها ليست كل المعانى- التى يثيرها العنوان فى ذهن القارئ ولكنها لا تزال معانى عامة، ولذلك فإن السطور الأولى تضعك فى جو «خاص» جداً، هو جو الرواية الذى يتكشف لك شيئاً فشيئا دون جهد ظاهر من الكاتب أو منك:

«اشتهيتها اشتهاء عاجزاً، كخوف الدنس بالمحارم، كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزا وأبا ومطلقا، لم يطرأ على بالى الحب ولم أفعل شيئاً لأعبر عن اشتهائى. لكنها قالت لى فيما بعد: كان يطل من عينيك.

كنت قاهريا، طردته مدينته للغربة فى الشمال. وكانت هى مثلى، أجنبية فى ذلك البلد، لكنها أوروبية وبجواز سفرها تعتبر أوروبا كلها مدينتها، ولما التقينا بالمصادفة فى تلك المدينة «ن» التى قيدنى فيها العمل صرنا صديقين.

التقابل

من أي نقطة فى الزمن تنطلق هذه الأسطر الأولى؟ من بداية العلاقة أو وسطها أو نهايتها؟ الزمن الماضى، فى الجملة الأولى، يوحى بشعور ماض، كان يمكن أن يعبر وينتهى، كأى شعور مستتر، والجملة الثانية تبين لماذا كان مستنكرا، ولماذا بدا عقيما، ولكن الجملة الثالثة ألغت الأوليين حين انتقلت إلى «ما بعد» وعرفنا أن ما كان مستتكرا أصبح معلنا، بل كان فى الحقيقة معلنا، وان ما كان مستبعداً أصبح واقعا. وجاءت الجملة الرابعة لتفسر كيف يمكن أن تجتمع المتناقضات.

والتقابل بين هذين الزوجين من الجمل يحول الزمن من خط إلى دائرة. وسنظل نتحرك مع الراوى، بل مع كل شخصيات الرواية فى الحقيقة- داخل هذه الدائرة دون أن نستطيع الخروج منها، بل إن ثمة شعورا بأن الدائرة ليست هى تلك الدائرة الهندسية المحددة القطر والمحيط، ولكنها دائرة جهنمية تظل تغلظ وتضيق وكأنها قررت أن تعتصرنا فى النهاية. إنها تبدأ بداية هينة حين نعرف أن البطل، وهو صحفى كان يشغل مركزاً مرموقا فى العصر الناصرى، يعيش الان فى هذه المدينة الأوروبية «مراسلا» لصحيفته من الوجهة النظرية فقط. فمعظم ما يرسله إليها لا ينشر لأن العهد قد تغير. وفى الوقت نفسه هناك لاجئ من ضحايا الحكومة العسكرية التى أطاحت بالرئيس الشيلى المنتخب سلفادور الليندى فى سنة ١٩٧٣.

«ولكن هذا زمان مضى وانقضى.. لقد «انتهى يا صاحبى زمن الارتياع عندما ذبحوا الآلاف فى استاد العاصمة هناك. انتهى زمن ذرف الدموع على الليندى بعد أن قتله العسكر. قتلوه بعد عبد الناصر بثلاث سنوات»».

ولكن الزهور البرية الصغيرة فى الغابة تحدد الزمن بفصل الصيف. إنها إذن دائرة لينة مسترخية، دائرة الزمان- المكان الغربى الديموقراطى، باطنها فيه الرحمة وظاهرها من قبله العذاب، إلى حماها يلجأ المعذبون والمهانون، وإلى عدالتها يفزع المظلومون والشاكون . داخل هذه الدائرة اللينة يمكن أن يلتقى الصحفى الناصرى وزميله الماركسى. يتذاكران، لا يتعاتبان ولا يتحاسبان، فقد «محا الموت أسباب العداوة بيننا» والماركسى، الذى جاء مندوبا عن إحدى الصحف اليسارية فى بيروت ليحاول نشر بعض الوقائع، المدعمة بالوثائق، عن الفظائع التى يرتكبها الإسرائيليون فى جنوب لبنان محتاج إلى زميله الناصرى كى يعرفه ببعض الصحفيين فى هذا البلد، وهو بدوره يعرفه بالطبيب مولر الذى قدم نفسه على أنه ممثل «لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان» وبهذه الصفة عقد مؤتمرا صحفيا عرض فيه حالة اللاجئ الشيلى بيدرو إيبانيز، ومعه المرشدة السياحية التى تولت مهمة الترجمة: بريجيت شيفر.

ولكن دائرة «الزمان- المكان» تضيق وتحمى فى آخر الرواية. إن المدينة الأوربية الناعمة، وقد اكتست بجمالها الخريفى، تجيئها أخبار مذابح الفلسطينيين فى صبرا وشاتيلا فلاتكاد تهتم، بل إنها لتكشر انيابها للعاشقين اللذين حاولا أن يأويا، داخل تلك الدائرة الجهنمية، إلى ركن صغير يقيمان فيه عرسا للحب والأمل، فتجبرهما على الافتراق والرحيل، كل إلى منفى جديد.

الخط الزمنى للرواية

من ناحية «الزمن» الخارجى، الزمن التاريخى، لا يترك بهاء طاهر أى شئ مبهما: فنحن نعرف من حديث الراوى مع زميله القديم أننا فى سنة ١٩٨٢، وأن الحرب الأهلية فى لبنان مقبلة على نهايتها المأسوية. ونعرف من المظاهرة التى ينظمها بعض العرب المتعاطفين معهم من أهل البلد أن الزمن التاريخى للرواية ينتهى فى خريف العام نفسه. هذا- إن شئت- هو «الخط» الزمنى للرواية، ولكن وراءه «الزمان- المكان» السياسى وهو دائرة مركزها تلك المدينة الأوربية التى يبدو أنها تنعم بالسلام والحرية، ولكنها مركز الدائرة لكل أنواع الظلم الاقتصادى والعرقى، وكل أنواع المؤامرات السياسية التى تتكشف للراوى فتتضاءل بجانبها كل الصراعات القديمة مع خصومه الماركسيين. وتحت هذه الدائرة اللا إنسانية يغوص الراوى فى دائرة أخرى، أشبه بالدوامة،

دائرة «الزمن - الإنسان» حيث يبدو أن كل شئ مقرر سلفا، أن الإنسان الفرد لن يجد ذاته أبدا، أن أقصى ما يمكنه أن يتمناه، أو يفعله، هو أن «يتلاشى». إن الرواية، من هذا المنظور، سلسلة من الاعترافات الموجهة، ربما كان الراوى هو أضعف الجميع عزما على مواجهة الحقيقة. إن أقصى ما يستطيعه هو قوله لزميله إبراهيم: «اكتشفت أننى أكذب». وعندما تفاجئه بريجيت، بعد قليل، بسؤال: «ألم تقل إنك تكره الكذب؟ يجيبها مصححا: «لم أقل ذلك قلت إننى اكتشفت أننى أعيش فى الكذب». ولكن هذا ربما كان كافيا لأن تحبه. فالجميع حولها يكذبون على أنفسهم ويعيشون كذبتهم أو لعلهم يستمتعون بها. تقول: «كل شئ يمكن غفرانه إلا أن تكذب على نفسك وتكذب على الناس عن عمد». يلاحظ الراوى. من الدقائق الأولى لاجتماعهم، أن علاقتها بالطبيب مولر يشوبها شئ من التوتر. يحاول الرجل أن يخفيه بتمثيل دور الأب، ينصحها ألا تفرط فى التدخين، يشرح الأمر لرفيقيهما المصريين بأن أباها هو صديق عمره- حاربا جنبا إلى جانب فى الحرب الأهلية الإسبانية. ولكن بريجيت تقول للراوى إنه كان أيضاً عشيق أمها، إنها اكتشفت هذه العلاقة وهى طفلة، وكرهته لذلك كره العاجز الذى لا يستطيع أن يغير شيئاً. أما الآن. وبعد سنتين من موت أمها، فهى تحتقره وتحتقر الدور التمثيلى الذى تقوم به ف «لجنة الأطباء الدولية

بحقوق الإنسان» ليست إلا لافتة يمارس مولر من خلالها لونا من الهواية الشخصية بعد أن تقاعد من صنعة الطب. تقول بريجيت: «من يتعذب يتعذب وحده» فكل من حضروا ذلك المشهد الذى مارس فيه مولر هوايته المفضلة خرجوا ليمارسوا حياتهم العادية ونسوا بيدرو الذى هرب من المعتقل وأخاه الطالب فريدى الذى مات تحت التعذيب، وسيبقى بيدرو وحده ليواجه مصيره: مصير لاجئ فى بلاد الغربة، يحتجزونه فى معسكر ولا يدرى ماذا يكون من أمره غدا.

تقول بريجيت: «مولر هو الذى دمر حياتى». فما الذى دمر حياة الراوى وحياة زميله إبراهيم؟ كلاهما يغوص فى أعماق طفولته عساه يجد بذرة الفساد. أما ابراهيم فيخيل إليه أنه وجدها فى أبيه الاقطاعى القاسى، الذى يسرق فلاحيه. بسهوله تامة. كما يخون زوجته وهو يقبل يدها كل صباح ويحييها بياهانم. ألم يكن غضبه على الظلم هو ما دفعه إلى اعتناق الماركسية؟ ولكن ما الذى دفعه إلى أن يكتب إلى حبيبته شادية؟ أيام أن كان فى المعتقل، يحلها من وعدها له بالزواج، بل يسمح لها، إن شاءت، أن تسلى نفسها بالخروج مع غيره؟ أيكون ما رآه فى المعتقل قد جعله يكفر بالإنسان، الإنسان بما هو كائن من لحم ودم، بقدرة هذا الإنسان على الصمود، على العطاء؟ وهل يمكنه بعد ذلك أن يعيش فقط على إيمان ماركسى. فطرى بـ«إنسان» مجرد قادر على

صنع التاريخ، إلخ. لا يقول لنا الراوى ذلك لا يقوله لنا على لسان ابراهيم ولا يتولى التفسير نيابة عنه. ولكنه يتركنا مقتنعين بأن ابراهيم الذى لا يزال يشتعل حماسة كلما ذكر اليسار، يعيش فى الواقع حياة خاوية، فهو غير قادر نفسيا على أن يقيم علاقة حميمة مع أى إنسان حتى تلك الفتاة الجميلة بريجيت التى لا تخفى إعجابها به.

وأين بذرة الفساد فى حياة الراوى؟ أهى فى اكتشافه أن أباه الذى كان يحبه ويفخر به، كما يفخر كل طفل بأبيه، كان فراش المدرسة التى أصبح تلميذا بها؟ أهو فى شعوره بالخجل، فجأة عندما كان زملاؤه يعرفونه للمدرسين الجدد بأنه «ابن الفراش»، مع أنه كان يشعر بنوع من السرور حين يطلب منه المدرس أن يذهب إلى أبيه ليحضر إصبع طباشير؟ هل كان لهذه البذرة أثرها فى صعوده السريع فى العصر الناصرى، حين اشترى المرسيدس، وسكن فى شقة جاردن سيتى، زاعما أنه ما فعل ذلك إلا ليسعد زوجته وطفله؟ وهل هذا هو ما يريده بقوله إنه يعيش فى الكذب؟

منفى الإنسان!

من نحن وماذا نريد من هذا العالم؟ لعلنا نعرف بالضبط ماذا يريده العالم منا: أن نخضع ونقوم بالدور الذى رسمه لنا. ولكن هل نحن مستعدون؟ وإذا أبينا وتمردنا، فماذا بمقدورنا أن نفعل؟ أليس العالم

كله، أليست الكرة الأرضية على اتساعها منفى للإنسان؟ أليس الإنسان هو المنفى عن ذاته حيثما كان؟

نبحث ونبحث– ونحن ندور حول أنفسنا. نبحث عن السر فى الأعماق، والأعماق أشد ظلمة، عندما يموت النجم– هكذا يحدثنا الفلكيون– يستحيل إلى ثقب أسود.

فى منفانا الأرضى لا نملك إلا وسيلة واحدة للشعور بوجودنا: أن نجد أنفسنا فى الآخر بالحب.

«كانت هناك صبارة جف فيها كل شئ غير أشواكها المشرعة التى تخز لحمها العجوز، صبارة لا تموت ولا تحيا، مددت لها يدك فبعثت أوراقها الميتة لتكون شجرة من اشجارك الوارفة التى تحبينها، تفرعت فيها الأغصان ونبتت الأزهار، وها هو ذلك السيف يبتر الأغصان كلها دفعة واحدة، لكى يعرى مرة أخرى الصبارة والأشواك.

قل لها فلتتزوج. فستقول لك اشباحنا كثيرة وستطاردنا أينما نكون. نحن أقصى ما نستطيعه هو ما صنعناه بالفعل، إننا اختلسنا من الزمن لحظاتنا تلك».

فالزمن الانسانى هو ذلك الثقب الأسود. إن درنا دورة بين المجرات قبل أن نسقط فيه. دورة منطلقة مجنونة، فذلك حسبنا من قصة الوجود.

بدأت هذا المقال بالكلام على نسيج الرواية. لعلى استطعت أن أبين– ولو بعض الشئ– كيف أدى بنا تركيبها الزمنى الدائرى– الذى

يمكن أن يبدو للوهلة الأولى مجرد حيلة تكنيكية لجذب انتباه القارئ، إلى نوع من التأمل الفلسفى الناشئ عن ابتذال القيم الإنسانية فى لعبة السياسة.

وأود الآن أن اعود إلى سؤال طرحته حين وقفت أمام الجمل الأولى من الرواية: «من أى نقطة فى الزمن تنطلق هذه الاسطر الأولى؟ لقد حاولت الإجابة عن هذا السؤال معتمدا على الأسلوب، ولكننى استطيع الآن أن أقدم جوابا آخر يعتمد على موقف الكاتب. أى على هاجس الكتابة نفسه وأقول إن هذه الرواية تبدأ من لحظة الكتابة نفسها، لحظة يستجمع فيها الكاتب خيوطا متعددة وهو واقع تحت تأثير فكرة وجودية مستمدة من واقع الحياة كما لاحظها وجربها، ومن هذه اللحظة يبدأ البناء والأسلوب. فالرواية فن يتخلق فى رحم الواقع، لا مفر من ذلك، ولكن مفهوم الواقع يتغير من عصر إلى عصر، وإذا كانت فرجينيا وولف قد دافعت عن أسلوب تيار الوعى بقولها إنه الأسلوب الوحيد الأمين لتصوير الواقع، لأننا لا نعرف الواقع إلا من تصورنا له، فإننا نقول إن الرواية الواقعية فى عصرنا هذا هى الرواية التى تبدأ من الشعور بمشكلة حقيقية تؤثر فى مصير الإنسان فرداً وجنسا، واحسب أن الحب فى المنفى قد استطاعت أن تقدم نموذجا لهذا اللون الجديد من الواقعية.

غرنــــاطة

لم تنزلق رضوى عاشور إلى مستنقع إبكاء السهل بالوقوف على أطلال غرناطة، ولم تدحرج وقائع الحاضر العربى المشين لتسقطها – كما يفعل لاعب البلياردو المتمرس – فى فجوة الأندلس الرحيبة ، ولاهى استعملت الرمزية الرثة لتعجن تراب الواقع بخميرة «الفن» . «غرناطة» رضوى عاشور هى غرناطة ذاتها، آخر الممالك الأندلسية الصغيرة حول آخر القرن الخامس عشر الميلادى – التاسع الهجرى – وأشخاص الرواية ناس عاديون : رجال ونساء، شيوخ وشباب وأطفال، بينهم الغنى والمستور والفقير، بينهم من يقاوم السقوط الأخير بما تملك يداه من قوة، وبينهم من يقاومه بالحيلة، وبينهم من يتناساه أو يتجنبه، منشغلا حينا بعواطفه الشخصية ، وحينا بمطالب الحياة التى لاتنتهى .

فنحن أمام رواية واقعية تستحضر التاريخ بمختلف جوانبه، وأمام هذه الخلفية العريضة التى تشمل غرناطة بشوارعها وأسواقها وضواحيها، بمساجدها وبيوتها وحماماتها، والتى لاتغفل امتدادات الواقع التاريخى الجغرافى تارة إلى إيطاليا والمغرب القريبين، وتارة إلى ما وراء «بحر الظلمات» حيث هبط المغامرون الأوربيون على شعب وجدوا لديه الكثير من الذهب والقليل من الحرص، أمام هذا العالم الذى بدأ ينفتح بعضه على بعض من خلال الفتح والخداع والخيانة والقسوة

والاستعباد، تتشكل المصاير الفردية لأناس كالناس الذين نعرفهم فى كل زمان ومكان، جهاد مستمر لتحقيق الذات، لا ينغلق أبدا بنهايات يصنعها الفكر المجرد، ولا ينفتح دون ضابط على عالم سديمى من صنع الخيال ووراء هذه الحياة الجياشة تقف الكاتبة، لاتقول شيئا فى الظاهر، ولكنها تترك الرواية تقول، ولعل أهم ما تقوله هو عيشوا تاريخكم بعمق، لتصنعوا حاضركم ومستقبلكم بقوة .

نقض العهود

فالإشارات التاريخية المتناثرة فى الرواية تذكر أبناء هذا العصر بأن الصراع بين الشرق والغرب، باسم الإسلام والمسيحية، امتد طوال العصور الوسطى، ومعنى ذلك أنه لم يكن فيه حادث واحد مفاجئ أو حاسم . حتى سقوط غرناطة لم يكن هذا الحادث الحاسم، فقد كان أمام أهلها خيارات عدة : إما أن يبقوا فى وطنهم واثقين بعهد الأمان الذى أعطاه الفاتحون : ألا يتعرضوا لهم بأذى فى ممتلكاتهم أو دينهم أو أسلوب حياتهم (وهو عهد نقضوه فى أيام) وإما أن يلحقوا بالكثيرين الذين هاجروا من مدن الأندلس إلى الشاطئ المغربى وإما أن يعتصموا بالجبال ويدافعوا عن مجتمعاتهم الصغيرة بما ملكت أيديهم حتى تأتيهم النجدة من إخوانهم فى المغرب أو من العثمانيين فى المشرق أو من سلاطين المماليك فى مصر .

ولكننا نعلم أيضا أن هذه الخيارات الفردية، التى تؤلف النسيج الإنسانى للرواية، لم تمنع السقوط التاريخى للمجتمع الأندلسى، وما تلاه من صعود الغرب على حساب الشرق، وهذا التشابك بين حظوظ الأفراد ومصير المجتمع يدفعنا إلى مزيد من التأمل فى مسئوليتنا التاريخية - فى الماضى والحاضر - قد يتجاوز حدود الرواية ولكنها تشير إليه أو تحوم حوله فى الفصل الأول تحكى ما تناقله الناس عن اجتماع الحمراء الذى أقر معاهدة التسليم وكيف بكى أبو عبدالله محمد الصغير - آخر ملوك غرناطة - وقال إن الله كتب عليه أن يكون شقيا وأن يتم ضياع البلاد على يديه، وكيف طالب موسى بن أبى الغسان برفض الاتفاق ولكنه لم يجد من يسانده فغادر القصر مغضبا، أما الآخرون فقالوا إنه لا مفر من قضاء الله وأن شروط المعاهدة هى أفضل ما يمكن الحصول عليه، وبكوا ووقعوا . وفى حمام أبى منصور يدور نقاش أكثر حرارة ، الأغلبية معجبون بموقف ابن أبى الغسان وإن كانوا يجهلون مصيره ولكن هناك أقلية ترى أن الملك لم يكن أمامه خيار آخر وأن قبول المعاهدة خير من أن تلقى غرناطة مصيرا كمصير مالقة التى عانت من الحصار حتى أكل أهلها البغال والحمير وأوراق الشجر ثم سقطت آخر الأمر .

يتحدث أهل غرناطة كما يتحدث الفارون من مالقة عن المدافع اللمباردية والألفاظ اللمباردية بأصواتها المرعبة وقذائفها التى تدك

الأرض ، فهل كانت هذه المادفع اللمباردية مفاجأة أيضا ، وهل أصبح الاستشهاد فى معركة خاسرة، هو الحلم الوحيد الذى يليق بشرف المجاهدين الرافضين ؟

الرواية التاريخية ليست تاريخا روائيا ، بله أن تكون تاريخاً محضا. أو فلسفة للتاريخ .

مسئولية الهزائم

ولكن «غرناطة» تدفعنا دفعا لأن نقلب صفحات التاريخ .

فقبل ثلاثة قرون تقريباً وصف أسامة بن منقذ مدافع الصليبيين .. أو على الأصح مجانيقهم - التى ترسل قذائفها الثقيلة إلى أبعد مما يبلغه السهم . وبعد ذلك بسنوات قليلة حدث فى أثناء الحملة الصليبية الخامسة أن جنحت إحد السفن المغيرة قرب دمياط فقام المصريون بتفكيكها فتبين لهم أنها مصفحة بالحديد بحيث لا تؤثر فيها النار ووجدوا فيها مسامير يبلغ وزن الواحد منها خمسة أرطال .

إذن فلم يكن تفوق الفرنجة فى الصناعة خافياً على المسلمين ولكنهم لم يحاولوا أن ينافسوهم أو يجاروهم فى «الصناعات الثقيلة» وظلوا على اعتقادهم بأن الحصان هو حصن المحارب وأن السيوف والرماح والسهام هى عدة الحرب التى لاتغلب فهل كان ذلك غباء أو غفلة منهم ؟ إلى أى حد نعد مسلمى القرن الحادى عشر أو الثانى عشر، فى المشرق

أو فى المغرب، مسئولين عن الهزائم المتلاحقة التى أدت إلى ضياع دولة الأندلس خلال القرون الثلاثة التالية ؟ وهب أن الأسلاف غفلوا أو عجزوا، أفما كان على الأجيال التالية ، وهى ترى بعيونها مصدر الخطر ، أن تتدارك ما فات ، وتحسب حساب المستقبل ؟ .

فى أى لحظة من التاريخ اختل التوازن ، وما الذى جعل إحدى الكفتين ترجح وجعل الأخرى تميل ؟ أهى مسئولية فرد، أم مسئولية جيل، أم هى قوى تتجمع أو تتفرق، أنا هنا وأنا هناك، ولاشأن لها بإرادة البشر ؟

هل كان للشعب اللومباردى الذى سكن شمال إيطاليا فضل على غيره من الشعوب ، جعله يقيم مدنا مستقلة من مواطنين أحرار، تجار وصناع ، تسبق النهضة الأوربية بقرنين أو أكثر ، وتحول البحر الأبيض المتوسط إلى بحيرة أوربية، منتزعة السيادة عليه من أساطيل العرب والبيزنطيين، أم هى موافقات التاريخ العجيبة، التى مكنت هذه البقعة المحدودة من الأرض أن تنعم بالحرية، بفضل المنازعات بين جيرانها الأقوياء الثلاثة: بابوية روما، وامبراطورية الجرمان، وملكية الفرنجة ؟

حكم التاريخ

إذن ، كان لابد من أن تنهزم السيوف العربية أمام المدافع اللومباردية. هذا حكم التاريخ .

ربما كان حكم التاريخ أيضا أن يغادر معظم الأمراء والكبراء العرب أرض الأندلس، بعد أن باعوا ممتلكاتهم للقشتاليين ، السادة الجدد ، ولعل التاريخ لا تهتز له شعرة حين يرى بعض هؤلاء الأمراء والكبراء العرب يدخلون فى دين النصارى، ويتسمون بأسماء قشتالية، ويندمجون فى طبقة الحكام الجدد . فقد برز قرن عصر جديد، عصر القوميات ، وأصبح الكثيرون من سكان إسبانيا المسلمون يشعرون أنهم مختلفون عن مسلمى الشرق، بل عن جيرانهم فى عدوة المغرب، بعد أن ذاقوا الأمرين من حكم المرابطين والموحدين !

ولكن هذا الشيخ الوقور الذى نسميه التاريخ يسكن فى الأعالى ، ويتعامل مع النفوس كأنها اعداد صماء، وكأنه ينتقم منها، هى التى تظن أنها تصنع التاريخ ! هناك أناس نقول عنهم باحتقار إنهم يركبون الموجة، هؤلاء هم الأشخاص الذين يتقدمون الصفوف الصماء ، لايعذبون أنفسهم بالسؤال عما يريده ذلك الشيخ الجليل، ولكنهم ينصاعون لأوامره يوماً بيوم، إن قال شمالاً فهو الشمال ، أو قال يمينا فهو اليمين، أو قال لهم دوروا على أعقابكم انقلبوا يهرعون :

ولكننا نظلم أى انسان إذا قلنا إنه قادر على كل هذه البهلوانيات، لايوجد إنسان واحد يستطيع أن يعدم إرادته حقا ، لايوجد الانتهازى

الكامل ولا الصوفى الكامل، هناك فقط أشكال مختلفة، ومتفاوته الدرجات، من العذاب الإنسانى .

ولكن التاريخ يسجل حصار المدن، ولا يسجل حصار الأرواح .

ربما بكى المجتمعون فى قصر الحمراء قبل أن يوقعوا على وثيقة الاستسلام، ولكنهم أمضوا أياماً أو شهوراً – ولماذا لا نقول سنين ؟ – ينتظرون تجمع العاصفة ربما خدعوا أنفسهم، ربما حاولوا الصمود بدون جدوى، ربما أضمر بعضهم الخيانة، وربما انتظر بعضهم الهزيمة النهائية كمخرج نهائى. أما الذين تلقوا الصدمة حقاً فهم شعب غرناطة.

أبو جعفر الوراق يبدو كمن أصابه مس، يسمع بنود الوثيقة من فم المنادى، يتبعه من مكان إلى مكان ليسمعها مرة بعد مرة ، وكأنه لايصدق. المعاهدة تمنح سلطات المدينة مهلة أقصاها ستون يوما حتى يسلموها للقشتاليين – ولكن أبا جعفر لايصدق «كان يجتهد فى تهدئة نفسه المطوقة وهى تضرب بجناحيها مستريعة (كذا) على حد السكين، يكرر لها : غرناطة محروسة وباقية (ص١١).

ولم يمض من مهلة الستين يوما إلا سبعة وثلاثون حتى جلس القشتاليون فى الحمراء ، فارتفع فوقها صليب فضى، وعامل المحتلون شعب غرناطة بشئ من الرفق أول الأمر، ولكن المدينة أخذت تفقد لونها وطابعها ، وخصوصا حين يطوف بها موكب الجنود بموسيقاهم

وأزيائهم الغريبة، وتعود أبو جعفر أن يخرج من بيته عند الفجر ويظل يطوف بالمدينة حتى يصلى الظهر فى المسجد الجامع ثم يقصد إلى حانوته الذى أصبح العمل فيه قليلاً . وهل عاد فى غرناطة أحد يهتم بقراءة الكتب أو تجليدها وتزيينها ؟

سقوط الرجل المؤمن

سبع سنين مرت على الاحتلال، لا يبالى أبو جعفر بضيق الحال بل يصر على تعليم حفيديه سليمة وحسن، كل ما بقى له من أمل فى الدنيا بعد موت ابنه الوحيد ، يكاد لايشعر بما يجرى حوله ، ولا بمرور السنين إلى أن ينادى المنادى يوماً بأن حامدا الثغرى، بطل المقاومة الذى وقع أسيراً فى جبال مالقة، سوف يفرج عنه وأن الأهالى يمكنهم أن يروه بأنفسهم فى باحة كنيسة سان سلفادور (التى كانت مسجدا) ويسمع أبو جعفر النداء ، ويسمعه مساعده سعد، الفتى الذى جاءء هاربا من مالقة بعد أن قتل أبوه وسبيت أمه وضاعت أخته، ويسمعه جارهما أبو منصور الحمامى ، هل كان غريبا أن يتأثر هذان الرجلان الكبيران بكلام الفتى الذى يلح فى ضرورة الذهاب إلى هذا الاحتفال فالثغرى بطل قومى، ولايصح أن يخرج من أسره الطويل عاريا من أهله وناسه. «سنخرج به من ساحة المسجد محمولاً على الأعناق كما يليق به وبنا» .

حين يقاد حامد الثغرى بادى الذل، فى أسمال وقيود حتى يقف أمام الكردينال المتربع على كرسى كبير فخم، يكاد الناس لايصدقون أنه هو لولا أن يتعرف عليه رجل من مالقة. وحين يعلن حامد أن هاتفا جاءه بالليل يأمره أن يتنصر. تسيل الدموع من عينى أبى جعفر، ويحاول سعد أن يقنعه بالخروج ولكنه يأبى إلا أن يبقى حتى يشهد منظر التعميد وقد أصبح اسم حامد الثغرى الآن جونزاليز فرنانديز زجرى .

وما هى إلا أيام حتى يسرى الخبر بين الناس أن القشتاليين يجمعون الكتب من المساجد والمدارس ، فينقل الوراقون ما فى خزائنهم من الكتب إلى أماكن آمنة أما الكتب التى جمعها القشتاليون فقد أحرقت فى ساحة عامة، وكان أبو جعفر يحدق فى المشهد ذاهلاً، لاينطق بكلمة. ولكنه حين أوى إلى فراشه فى تلك الليلة قال لزوجته .

سأموت عاريا ووحيداً لأن الله ليس له وجود !

هكذا سقط الرجل المؤمن الجليد كما سقطت غرناطة .

أما الصغار فيكبرون فى الوطن المحتل. وتخفق قلوبهم بالحب، ولكنه حب محاصر بالخوف. ويعرف بيت أبى جعفر بعض الأفراح، ولكنها أفراح متكتمة، فقد كان عليهم أن يمارسوا شعائر الزواج والميلاد والطهور كما يمارسون شعائر الوفاة سرا . تزوجت سليمة من سعد الذى كان يكبرها بست سنوات، وأقام معهم فى دار أبى جعفر، وتزوج

حسن مريمة التى رآها مع ابيها وأخويها يعزفون الموسيقى فى خان ، وسأل عنهم فعرف أنهم كانوا ينشدون الأغانى الدينية فى الحفلات والمواسم قبل أن يستولى القشتاليون على غرناطة . وبعد أن أغلق حانوت أبى جعفر كان على مساعديه سعد ونعيم أن يبحثا عن أعمال أخرى، استقر سعد فى العمل مع إسكاف أما زميله وصديقه نعيم فقد التحق بخدمة قس قشتالى، وأثمر تعليم أبى جعفر لحفيديه فعمل حسن مع كاتب عقود وراحت سليمة تمارس علاج المرضى مستعينه بعدد قليل من الكتب خبأتها فى صندوق مريمة .

أسوار الخوف

لم يكن أهل الدار يشكون الفقر ولكن الخوف أقام بينهم اسوارا، وأسرارا، لم يعد الخيار الجماعى ممكنا، فأصبح كل يختار لنفسه، والخيار يزداد صعوبة بمرور الزمن، والزلزال الذى هز كيان الأمة يصدع جدران البيت .

حسن، الذى يعد نفسه مسئولا عن الأسرة بعد وفاة أبيه، يرى من واجبه أن يبعد الشبهات عن أهل البيت، وإن حرص على تعليم الأطفال اللغة العربية وفرائض الدين. وحين تفرض السلطات التنصر على جميع العرب يكون من رأيه أن يهاجروا، ولكن أم جعفر - جدته ترفض أن تغادر بلدا فيها بيتها وقبر زوجها ، وزوجته مريمة تقول إن الإيمان فى

القلب لاتغيره المظاهر ولا الأسماء فيبقون، وحين تموت جدته يدعو القسيس ليصلى عليها وحين يشعر بأن زوج أخته على اتصال بالثوار يحاول منعه ، فيضطر سعد إلى ترك المنزل وحين يصمم أخوه مريمة على دفن والدهم بالطريقة الإسلامية ويكتشف أمرهم ويحكم عليهم بالسجن، لايسمح حسن باستضافتهم بعد انقضاء مدة العقوبة .

أما سعد الذى لاينسى ما أصاب أسرته فى حصار مالقة وبعد سقوطها فلا يمكنه أن يقف موقفا سلبيا من المجاهدين الذين يعتصمون بالجبال ويساعدون المغيرين القادمين من عدوة المغرب، ولا يلبث أن ينضم اليهم . وأما نعيم الذى ازداد شعوره بالوحدة بعد أن ناهز سن الأربعين دون أن يوفق للعثور على زوجة فى مدينة غرناطة كلها . رغم جهود أم جعفر ، ورغم أن قلبه كان يهفو إلى كل فتاة يصادفها ، فقد ترك البلاد كلها ورحل إلى العالم الجديد مع مخدومه القسيس، وهناك التقى بامرأة قتل الغزاة زوجها ، فاقترن بها وعاش مع قومها .

وكانت مريمة بارعة فى خداع السلطات تساعد جاراتها وتنقذهن من المآزق، وتجعلهن يضحكن من الطغاة ونادرا ما تذهب إلى الكنيسة، كما كانت سليمة تعالج المرضى من الأطفال والنساء، وكان لغز الموت

الذى حيرها منذ وفاة أبيها وهى طفلة حتى وفاة بكرها وهو رضيع يدفعها إلى التفكير فى اسرار الروح والبدن ، وخصوصا حين عثرت على قصة «حى بن يقظان» بين الكتب القليلة التى استنقذتها من ثروة جدها .

فى حياة المرأتين : مريمة وسليمة نرى جيلاً جديداً من النساء يختلف عن الجدة والأم، جيل لم يعد يعيش للرجل، رجلهن وحده إنهما تمنحان الأبناء جل اهتمامهن، وتساعدن نساء الحى، الأقل ذكاء أو علما فى مهمة المحافظة على الحياة - وحتى شئ من السعادة وسط الخطوب المتلاحقة يعرفن فى الرجل الإنسان الصديق لا «الذكر» فحسب ولا السيد، وربما ضاق الرجل بهذه الاستقلالية ، كما ضاق سعد بانشغال سليمة فى كتبها وعقاقيرها ، ولم يعد يعرف كيف يحبها، ولكنها أحبته حباً عميقاً حين أمضت معه ليالى الزفاف الأولى تستمع إلى قصته عن محنته ومحنة أهله ، وظلت تحبه فى غيابه حتى إذا هبط عليهم زائراً بعد ثلاث سنين فى الجبال منحته حبها شهدا صافيا ، مريمة لم تبعد عن زوجها بالجسم ولكنها لم تعد ترضى عن أفعاله، لم يعجبها حين خاف أن يؤوى أخويها ، ولم يعجبها حين زوج بناتها فى أسرة ثرية فى بلنسية البعيدة، ولعلها شعرت أنه يبحث عن لذة الجنس خارج بيته ولكنها لم تبال وأصبحت صداقتها لسليمة هى التى تجعل لحياتها فى المنزل الكبير طعما.

وسليمة التى كانت ترى نفسها بنت أبى جعفر لم تكن مثله فى إيمانه كان إيمانها مليئا بالتساؤل، ولكنها حين كانت تسير إلى المحرقة لم تتزعزع أحشاؤها، بل كانت تقول لنفسها : العقل فى الإنسان زينة والكبر فى النفس جلال بإمكانها أن تمشى الآن كإنسان يملك روحه وإن كان يمشى لنار المحرقة. وكانت مريمة تحكى هذه الحكاية لعائشة الصغيرة التى لم تعرف أمها :

«فى السماء يا عائشة شجرة كبيرة تحمل أوراقا خضراء بعدد أهل الأرض كل أهل الأرض، الصغار والكبار، البنات والبنين، من يتكلمون العربية مثلنا ومن لا يتكلمونها. شجرة كبيرة يا عائشة تتساقط منها أوراق وتنبت أوراق بلا توقف، وفى ليلة القدر من كل سنة تزهر الشجرة زهرة غريبة عجيبة، وفى تلك السنة التى حدثت الحكاية فيها ازهرت الشجرة ..».

قناع إدوار الخراط

لا أعرف أن اسم «ميخائيل» ظهر فى عمل إبداعى لإدوار الخراط قبل «ميخائيل والبجعة»، القصة الأولى، أو الفصل الأول، من «رامة والتنين» ولكن «ميخائيل» أصبح من ذلك الحين البطل الوحيد، الظاهر أو المضمر، فى كل أعمال إدوار الخراط، ومعنى ذلك أنه الواسطة التعبيرية التى أمكن الكاتب أن يعرض من خلالها تجاربه النفسية الوجدانية أو الفكرية، دون أن يكون ملتزما بها على طول الخط. واذا كانت كلمة «قناع»، هى أنسب اسم وجدناه لمثل هذا البطل، فقد يحسن التنبيه إلى أن هذه الكلمة ليست اصطلاحا. فهى لا تدخل فى قاموس النقد المعاصر، الذى يحتفل بالشكل وحده، ولا يهتم بذات المبدع وعلاقتها بما يبدعه، رغم ان الكتابة المعاصرة قد تخلت عن فكرة محاكاة الواقع. وبحثت عن كل الاساليب الممكنة لتحويل هذا الواقع إلى شئ نسبى، أى إلى شئ صادر عن الحياة الباطنية للكاتب، ولكنها تتجاهل خصوصية هذه الحياة الباطنية، أى علاقتها بتجربة الكاتب بما هو فرد متميز – وتحيلنا. بدلا من ذلك، إلى تجربة انسانية عامة، متمثلة فى الاساطير.

وإدوار الخراط، الذى يتابع بنشاط ما يكتب فى الغرب من إبداع حديث أو نقد حديث، يملأ كتابته الإبداعية بالأساطير، ولكنها تظل فى

قراءتى لها. ذاتية جدا، وفردية جدا، والقائمة الطويلة من آلهة الاساطير – وخصوصا آلهة الجنس، التى قد تضطر القارئ إلى مراجعة معجم للأساطير، ليست إلا الأثواب الخارجية التفصيلية التى يسبغها على «أسطورته الخاصة».

فلكل منا «اسطورته الخاصة» أى التركيبة الذهنية المعينة التى يتعامل بها فكرا وسلوكا، مع غيره من الأحياء وربما كانت النواة الأصلية لهذه الأسطورة الذاتية مستمدة من المعتقدات الشعبية التى يتلقاها. طفلا، من محيطه الاجتماعى، والتى يمكن لباحث ان يرجعها إلى الاساطير القديمة كما سجلها المؤرخون القدماء أو علماء الآثار والإنسانيات المعاصرون، ولكن هذا لا ينفى أن النواة تبدأ مسيرتها الخاصة مساوقة لحياة الكاتب وتجاربه، كما ابتعدت الحكاية الشعبية – وهى أصلها– عن الأسطورة القديمة، وبما أن الناقد الأدبى يحاول ان يضئ العمل الادبى باكتشاف خفاياه ودروبه، ولا يعنى بالأساطير لذاتها. فعليه ان يعنى بأسطورة الكاتب الخاصة ولا ينساق مع الكاتب إلى استعراض ثقافى لا يدل على أكثر من أن كليهما يمتلك معجما للأساطير.

ولكن ما علاقة «القناع» بهذه الأسطورة الخاصة؟ إن كلمة «القناع» ليست كلمة سحرية، وقد نفينا عنها حتى ان تكون اصطلاحا

ولعلها «همت» بأن تكون اصطلاحا لدى فريق من النقاد وفى حقبة معينة من تطور النقد الادبى وتطور الادب ذاته خارجا من سذاجة الرومانسية، فلم يعد هناك تسليم بأن الأدب فيض تلقائى للمشاعر، بل اعترف الأدباء والنقاد والفنانون بأهمية الصنعة، ومادمنا «نصنع» القصيدة أو اللوحة فنحن. بكل تأكيد.. لا نعبر عن مشاعرنا كما هى، بل نحن - على الأرجح - نختار ، وبوعى «قناعا» مناسبا، نحمله اكثر ما يمكننا تحميله اياه من هذه المشاعر، بعد ان نهندسها ونختار لها الملابس والديكور، مراعين - بالضرورة - أذواق الجمهور. ربما كان اصطلاح اليوت المشهور «انقسام الحساسية» - أى انفصال الفكر عن الوجدان، نابعا من هذه المرحلة، التى ساءت فيها سمعة الرومانسية، وساد مفهوم الصنعة وإدوار الخراط - شاء أو أبى، ينتمى إلى مثل هذه المرحلة، وان حاول جاهدا ان يكون حداثيا، بل ممثلا للحداثة. بل إنه اذ يحاول الخروج من الرومانسية بالتحول إلى السيريالية اسلوبا، وإلى التصوف فكرا لايقدم البديل الوحيد، أو الافضل للرومانسية الشائخة أو الواقعية المنهزمة أو الكلاسيكية المصطنعة وإن حاول أن يؤاخى بين هذه العناصر المتنافرة بمجهود متكرر ومستميت وغير قادر على التقدم خطوة إلى الامام، اشبه بمجهود الجامعة العربية.

الأسطورة الشخصية

ويبقى هذا القناع (ميخائيل) بأسطورته الشخصية (الملاك والتنين) هو المفتاح الصحيح لفهم اعماله.

ولكى يتضح الفرق بين الأسطورة العامة والأسطورة الشخصية - أو على الأصح، معرفة التحول الذى يطرأ على الأسطورة العامة حين تصبح اسطورة شخصية أحيل القارئ إلى الفصل السادس من «ترابها زعفران» وعنوانه «النوارس بيضاء الجناح» وهو يبدأ بهذه الجملة الخطيرة.

«سمع الطفل رفرفة أجنحة الملاك».

هل سمعها حقا؟ هل تخيلها؟ أم هى التى روت له القصة، ربما اكثر من مرة، كعادة الأمهات مع أطفالهن. كانت سنة، حسب قولها، سنتين أو ثلاثا. لا عجب إذ لازمته هذه القصة سنين عدة، فقد كان المشهد - غرفة نومه - يتكرر من بيت إلى بيت، ويظل واحدا دائما، ولعله كان واعيا رغم الألم - الذى ينقب أذنيه - بأمه الراكعة بجانب سريره، تصلى . فى تلك الليلة نذرته للملاك ميخائيل ان طلع عليه النهار حيا.

وعندما نفذ إلى الغرفة نور الفجر كانت الأم قد أسندت رأسها المتعب إلى حافة السرير، وأخذتها غفوة.

«عندئذ سمع رفرفة الأجنحة، واهتز داير السرير فوقه، وتموج وهبت في الغرفة المقفلة الكثيفة أنفاس ريح باردة منعشة، وكأنها نفحة من نور خفيف. عبق بعزوبة لم يعرفها أبدا من بعد».

منذ ذلك اليوم كانت الأم تصنع الكعك الخاص بعيد الملاك، منقوشا عليه حروف بالقبطية، وتهديه إلى الأقارب والأحباب، أقباطا ومسلمين، وكان للطفل دور في هذا النشاط. وقد أصبح يخاف أن يأتيه الموت قبل تعميده، فلا يكون له مكان في ملكوت السموات بجانب الملائكة والقديسين، وقد بدأ يقرأ الكتاب المقدس، ولعله أصبح رغم تقلب الحوادث به مراهقا وشابا وكهلا وشيخا، محافظا في صميم شخصيته، فكل ما كان، لا يزال كائنا في الحاضر والمستقبل وكل ما يكون في المستقبل، كان في الماضي. حتى علاقته برامة، وهي الشخصية الأخرى المكملة لشخصيته، والتي لم يوجد ميخائيل (القناع) إلا بوجودها – فقد أرخ أول لقاء لهما في يوم معين من سنة ١٩٦٩ – يدخلها في خيالاته الجنسية الأقرب إلى الطفولة:

«وفي عتمة آخر العمر التي استضاءت فجأة بالحب الزاخر القابض الفسيح كنت أعرف أنني أعتنق أيضا وهيبة وأتنسم عجينة أنوثتها. وكانت هناك، في داخل لدونة جسدها الخصب، حسنية المقهورة الحنون».

وحين يكتب ميخائيل الشيخ - وهو يكتب دائما عن تجارب ماضية، ولكن من زاوية زمنيــة مـحـددة وهى وقت الكتـابة - يضم صـورا من الماضى، التى تمثلها فى قراءاته إلى حاضر قريب، إلى مستقبل لا يزال غيبا بالنسبة إلى اللحظة الموصوفة، ولكنه حاضر حى فى زمن الكتابة. إن ميخائيل يكره هذه «النسبية» فى كل شئ يكاد لا يعترف بها، وربما كانت الفقرة التالية من «حجارة بوبيللو» مثالا جيدا لهذا المزيج الزمنى الذى يبلغ فى مـقـاطـع أخرى من أعمـال إدوار الروائيـة درجـة الخلط المتعمـد بين أحـلام أو أوهام ووقـائع، أو بين سـرد تقليدى لأحداث فى الزمن الحاضر ورسائل عائلية أو أخبار يومية أو وقائع تاريخية مرت عليها عشرات السنين - خلطا نشعر معه أن قناع «ميخائيل» ليس قناعا وجوديا فقط، ولكنه قناع فنى أيضـا - يتشبث بصنعة الحداثة ولو جنى على الألفة والثقة التى يجب أن تظل قائمة بين الكاتب وقارئه.

ميـخائيل فى هذه الفقرة صبى مراهق، يعمل مسـاعدا لخاله الذى كان يقـوم بعمل «كـاتب - مـحـاسب» فى خدمـة أحد المقاولين الوطنيين العـاملين فـى تمهـيـد «الطريق الصـحـراوى» بين القـاهرة والاسكندرية (ومعلوم أنه كان طريقا عسكريا أنشأه الجيش الإنجليزى أثناء الحرب العالمية الثانية).

«كنت أحـيـانا أقـضـى ساعات فى تجـوال حر فى الصـحـراء، أقـفل الخيمة بعد أن يأخذ كل واحد ما يريده فى يومه وأهيم وحدى فى الرمل،

ومع ذلك لا أجعل قمم أعمدة التلغراف تغيب عن عينى قط، هذه علامات طريقى إلى الأمان، لا أنى أتحقق من أنها هناك، كل لحظة فيما يخيل إلىّ، فكم قرأت عن مواجع وفواجع التوهان فى الصحراء، وارتعبت منها، ولكنى لا يمكن أن أقاوم سحر الوحشة والصمت فى عمق الرمال، وقد غابت الخيمة والعمال، ووابور الزلط ورائحة الزفت المصهور وأكوام الأسفلت السوداء ملساء الجسم والزلط ونثارة الحجر الأبيض المدكوك. وقد غرقت فى خيالاتى وتهويماتى، ورجعت إلى صحبة عمر بن أبى ربيعة والمجنون، وجميل بثينة، وامرئ القيس، عشيقاتهم ومحبوباتهم ونسوانهم الأعرابيات مدورات البطن محزومات بعصابات حمراء عريضة على استدارة الأجسام البضة، محزومات الأنف بحلق ذهبى مشرشر الحواف موشومات الذقن بخطين متوازيين، واللمى الأزرق الداكن على الشفة السفلى المليئة الواعدة بلذة لحيمة ومصفاة معا.

«وجدت تلة عالية قليلا، واسعة، يغطيها حصى متعدد الألوان والأشكال والأحجام، ناعم الجسوم: مخروطة ونقية ومموجة محببة ومصقولة مدورة ومستطيلة كثيفة ومشطوفة نحيلة بخطوط بيضاء رقيقة كالشعيرات تلتف حول استدارة رمادية تجنح إلى السواد وحدود قاطعة مرهفة البنى اللامع يعطى حافتها المنغمة خفوتا يناقض لسعة حدثها الأبيض الساطع ترقطه نقاط رقيقة كأنها تومض تحت

الحصاة والشفافة والخطوط الغائرة الصغيرة تشقق الوجوه المنحوتة المتحللة.».

مثل هذا الوصف التفصيلى الدقيق تجده عند بروست، ولكنه - غالبا - يلفظه من مواقف ، ولاشك فى أن إدوار قرأ بروست وأدخل بعض ملامحه فى القناع الإنسانى الفنى الذى اتخذه، ولكن لا شك أيضا فى أنه وقف طويلا أمام لوحات «فان جوخ» ونقل إلى الوصف الأولى لمحات من تكتيكه بخطوطه التفصيلية الدقيقة وألوانه الساطعة الباهرة، سواء أكان يرسم شجرة أو بورتريه لإنسان عادى . وسواء أكان «ميخائيل» قد اختزن فى ذاكرته هذا الوصف الدقيق للحصى المتنوع الأحجام والأشكال والألوان، أم اصطنعه اصطناعا فى وقت الكتابة، فإن المهم لدينا هو انتقاله - على أثر هذا الوصف مباشرة - إلى تأمل فى فكرة الديمومة ومقابلها الفناء يسلمه إلى لحن الحب الأوحد الذى جاءه «فى عتمة العمر» كما يقول ولكنه أمسك بخناقه واحتواه حتى لم يعد يدرى: أهو الذى خلق رامة أم هى التى خلقته.

«وقلت كان البحر هنا منذ ألف ألف عام مازال البحر هنا وسيظل ألف ألف عام جمعت منه ما استطعت من كنوز ضاعت مع الزمن ألم نصنع كل الكنوز؟ بما فيها كنز الحب؟ ألم تصنع الضحكات السريعة الحلوة الخافتة. متتابعة، من فم جميل وأنيق، النظرات الموجزة العذبة،

نافذة النصل، متتابعة، من عينين ساجيتين تماما، حرية لا حدود لها داخل الروح، طيور زرقاء الجناحين ترفرف باتساع، هل ضاعت؟

«لكل نور ظله. طبعا. أفى هذا كلام؟ «نقية، كانت، نقية هى، مظلمة ومتلوية أيضا، شغوف حينا. ونفور عزوف أحيانا، كالطفلة فى ائتمانها وفى مكرها المكشوف، ومجربة محنكة الجسد بل جرأتها ومعرفتها مخيفة، جسور مشاكسة، وديعة متقلبة خاضعة خنوع، متقلبة وحولها شكوكى، وفى يدها روحى، ومصيرى . أهذا سرها؟ هل ضاعت ؟ أين مضت؟

المطلق والتاريخى

سنكتفى بهذا النص الذى لخص من صفات رامة وتناقضاتها ما تفرق فى صفحات كثيرة لأن الذى يعنينا منه الآن هو تناقضاته هو وتمزقاته هو ، ميخائيل. تناقضه أولا بين المطلق والتاريخى، بين الأبدى والزائل. ولاشك فى أن هذا التناقض وثيق الصلة بأسطورته الأصلية: الصراع بين الملاك والتنين. فعندما أقدم ميخائيل على مصارعة التنين وجد لدهشته أن التنين جميل جدا فى الحقيقة وصفه فى بعض المواضع بالتنين الذهبى، فضلا عن أنه اختار له، فى لقائهما الأول، رمز البجعة بريشها الزاهى، وحركتها المنسابة التى تبدو لاهية غير مبالية، وجيدها الأتلع تطل من اعلاه عينان ناعستان جدا ويقظتان جدا .

وحين صارع ميخائيل البجعة وآذاها وآذته وجد أنهما اتحدا، ولم يعد لأحدهما غنى عن الآخر. السلام المطلق لا يتحقق إلا بالقسوة، والحب المطلق لا يتحقق إلا بالتماس الجسدي الذى لا يدوم سوى لحظة. لا جدوى – فى الحقيقة – من الكلام عن أى مطلق أو أى نسبى، فالتمزق بينهما هو قدر الإنسان. لا قداسة بدون إثم. وميخائيل يصف رامة بأنها قديسة، وإن كان قد دهش – أولا – لوصفها نفسها بأنها إحدى عابدات القمر، البغايا المقدسات. إلا أنه يعلن، بعد الحلقتين الأولى والثانية من روايته مع رامة: «نار تحقق الجسد هى نور الحق نفسه ، ساطعا، لا ينطفئ» (يا بنات اسكندرية ، ص ٢٤). وكأنما استقر على هذا اليقين بعد شئ من التردد، فقد كان يرى نفسه، فى التجربة الجنسية الواقعة أو المتخيلة، ورغم شدة استمتاعه بها، معتدى عليه، أو مضحى به ، أو متحملا لخطيئة آدم أبى البشر، مثل السيد المسيح. فى «ترابها زعفران» يختم الفصل الأول بفقرة أوردنا شطرها فيما سبق، ونوردها الآن كاملة:

«وفى عتمة آخر العمر التي استضاءت فجأة بالحب الزاخر القابض الفسيح كنت أعرف أننى أعتنق أيضا وهيبة وأتنسم عجينة أنوثتها، وكانت هناك، فى داخل لدونة جسدها الخصب حبسنية المقهورة الحنون، وكان شعرها القصير الخشن حيا تحت أصابعى، وكنت أحوط عليها

بذراعين دقت فيهما المسامير، مطحون الجنب بالحرية يتقطر منى دم نزر».

وفى «يا بنات اسكندرية» يروى قصته مع إحدى حبائب صباه، وخروجها معه إلى السوق، وتجاهلها إياه وهما واقفان جنبا إلى جنب فيقول «أنكرتنى للمرة الثالثة». ولم تكن هناك مرة أولى ولا ثانية وإنما هى إشارة - لا تخلو من دعابة - إلى قول السيد المسيح عليه السلام لبولس الرسول : «قبل أن يصيح الديك هذه الليلة سوف تنكرنى ثلاث مرات».

ميخائيل، الذى يصف نفسه بأنه طهرانى ، ورومانسى، وصعيدى محافظ فى أعماقه، يغرم برامة التى هى على النقيض من ذلك كله.. كيف ؟ يقول مرة أو مرات إنه يحب الحب نفسه وأنه يريد المعرفة، بينما هى تريد اللذة. هى عنده إذن «شجرة المعرفة» بمعناها الحقيقى والمجازى معا. أليست محبوبته جامعة لكل الصفات التى يمكن أن تجتمع فى امرأة، أو - بالأحرى - فى حشد من النساء» فهى غربية وشرقية (يسميها ميخائيل ڤينوسة الوندالية، لأنها - حسب زعمها - ذات أصول إسبانية، ولا يقول الكاتب «أندلسية، ولا يجعلها عربية) ولكن أسلافها نزلوا فى الصعيد ثم فى الشرقية. وهى أرستقراطية وبنت بلد، وهى مثقفة، بل مثقفة جدا ، وربة بيت أيضا ، وهى ماركسية ولاتخلو من

تدين غامض ، إذ تدعو بالسلامة لمن تحبهم، وفى بيتها مصحف مفتوح دائما (هل تقرأ فيه يوميا؟) وهى - أخيرا - عاهرة وقديسة، أليست تصف نفسها بأنها من عابدات القمر ؟ ليس غريبا إذن أن يرى فيها ميخائيل كل النساء كل إلهات الزمن القديم وملكاته، وكل معانى الحاضر، إن كان للحاضر أى معنى. ليس غريبا. أن يحبها الحب المطلق، ولكن هذا الحب المطلق، غير المحدود، يصطدم بوقائع الحياة اليومية، ويلقى بميخائيل في أتون الشك والغيرة.

ورامة هى مصر أيضا، بأسلوب إدوار الذى يصرح بالمعنى المجازى ويلصقه بالمعنى الحقيقى:

«أعرف منها جمالا لا يتصوره أحد، رقة توجع القلب ، وضعفا طفوليا وقوة صخرية، وجوعا ليس من هذه الأرض أعرف فيها جسد المرأة يسيل بين ذراعى وحائطا حجريا قاسيا لاينال.. ماذا يهم إن كانت أقدام حجافل الغزاة قد وطأت لحم حقيقتك الطرى ، فى أزمنة لا نهاية لها؟ الصخر باق ، وخصب اللحم متجدد من أحراش مستنقعات المنزلة حتى الجنادل الغارقة» (رامة والتنين، ط. المؤلف، ص ص ٢٠٥ - ٢٠٦).

ومع أن كل شئ يتكرر عند إدوار، فلا بأس بإيراد نص شبيه بهذا من الرواية الثالثة فى سلسلة رامة:

«لكنه قال: هذا الجسد لا يمتلك، مع أنه قد انتهك، طوعا أو رغما، مرات عدة حتى هذا الانتهاك الأخير من العنف والظلام، من عين السيكلوب الواحدة، هذا الجسد يظل وضيئا حتى إن كان غامض الوضاءة. كل متملك غريب يظل ثانويا على أحسن الأحوال وسوف ينحسر وينكص على أعقابه.

«قال : لست متملكا، ولا منتهكا. أنا مقوم أساسى من مقومات هذا الجسد» (يقين العطش ، ص ص ٩٥ - ٩٦).

لذلك كان من الضرورى أن تكون المرأة التى يعشقها ميخائيل ويتدله بحبها، مسلمة، لها هذا القناع المركب، حتى يكون الحب معناه الانتماء إلى هذا الكيان الخالد، ليس مجرد الانتماء ، أن يكون جزءا من نسيجه، أن يولد فيه من جديد، إن أمكن ذلك. حنين يرجع إلى عهد الصبا، أو ربما قبل ذلك، ولكننا نقرؤه لاسعا، موجعا، فى نهاية قصة لقاء وحيد مع فتاة عذبة، لطيفة الجسم والروح» لم يعرف عنها إلا اسمها الذى نادتها به زميلاتها فى المدرسة «سوسو» .

التفتت إلى وسألتنى عن اسمى وكان وقع الاسم القبطى ألقح غريبا، حتى فى مسامعى، وغير مبرر ، شأنه طول عمرى ، فهل هكذا، فى سياق آخر، وجودى نفسه أيضا؟

«لم أرها أبدا بعد ذلك . (يا بنات اسكندرية ، ص ٣٨).

قناع ميخائيل وجه معذب، مثل وجه ڤان جوخ، بدون جنون ڤان جوخ. حقا، ليس فى «روايات» إدوار الخراط جنون إلا إنكار ميخائيل لكل تاريخ مصر العربى الإسلامي . لنغفر لميخائيل هذا السخف ولنتذكر أن ميخائيل، فى نهاية الأمر، ليس إلا قناعا. أما إذا بحثنا عن الفنان وراء القناع فسنجد فيه شيئا من بطله مرمم الآثار، ولن نجد فيه «الحداثى» الذى يدعيه. فلم يأخذ إدوار من الحداثية إلا بعض مظاهرها، وأخصها الإفراط فى وصف المناظر والأفعال الجنسية، فراح ينثرها على الجدران، زاعما أنه يدخلنا حجرة الأسرار.

وقد يكون هذا الفنان قناعا آخر لبسه الكاتب نفسه. ولهذا قلنا إن حداثيته دعوى. ولكننا ، فى هذا التحليل الأدبى، لا نتجاوز الفنان إلى الشخص ذاته – حتى وإن كان هناك قناع ثالث.

نهاية الاندلس

أشك فى أن كلمة ، نهاية ، تناسب هذا العنوان ؛ فلا نهاية لشىء ، يقول الفقيه عمر الشاطبى فى رواية «الرحيل» لرضوى عاشور : «لا اليوم آخر يوم فى العمر ، ولا هو الفيصل فى القادم من الأيام» ، والكاتبة تجعل عمر يموت فى اليوم نفسه - هل هو تأكيد للمعنى أم تعليق ساخر عليه ؟ الرواية على كل حال حافلة بتناقضات الحياة ، لا تعوزها الفكاهة رغم قسوة الموضوع ، وفكاهتها ليست دائما مرة .

فليس فى وسع أحد أن يمحو الوجود العربى من تاريخ الأندلس ، حتى ولو غلب عليها اليوم اسم أسبانيا ، لقد اختارت رضوى عاشور موضوعا بالغ الصعوبة ، تاريخيا وقوميا وإنسانيا ، موضوعا يتحدى قدرة أى كاتب ، لأنه حافل بالمشاعر المتضاربة ، والأفكار المتناقضة ، شديد العلاقة بالحاضر ، ولكنها تركت العلاقات السطحية كما ابتعدت عن المواقف السهلة ، فاختارت لثلاثيتها الأندلسية أصعب فترة من تاريخ العرب فى أسبانيا ، حتى من ناحية التوثيق التاريخى ، وهى فترة السنين المائة التى أعقبت سقوط آخر الممالك الإسلامية فى يد الغزاة المسيحيين ، والتى يسميها المؤرخون الغربيون الفترة الموريسكية ، دلالة على أن قسما كبيرا من السكان العرب بقى فى البلاد ، ولكن التحقيق

التاريخى ليس إلا العمل التمهيدى الذى يقوم به الروائى ، لأن العمل فى المادة الإنسانية هو الأصعب .. ولا يكفى أن نقول إن الناس فى ثلاثية رضوى عاشور يعانون القهر ، وتحطم الآمال ، وفقدان الأرض ، وفراق الأحبة . أفدح من هذا كله شعور الانسان بأن العالم ليس مبنيا على العدل ، أنه خدع خدعة كبرى حين قذف به فى هذا العالم وقيل له إن الفاضل محبوب من الله ، وإذا كان الله قد أراد امتحانه بهذا البلاء ؟ فكيف يمكنه ، هو ، أن يستقبل هذا البلاء؟ بالحلية ؟ أم بالصبر ؟ أم بالاستسلام ؟ .

كل يبحث عن خلاصه

قد نجد أنفسنا حين نستعرض شخصيات الثلاثية ونجد منطقا واحدا يحكمها : منطق الانفصال ، كل يبحث عن خلاصه الخاص نتساءل : هل نمت «الفردية» العربية فى مناخ الهزائم ، فجاء ت فردية سوداوية غير مستقرة ، تحن الى التواصل الإنسانى أحيانا ، وتسطو أو تستوحش أحيانا ، وهل يؤدى المزاج السوداوى إلا إلى مزيد من الهزائم ، وكيف يمكن الخروج من الدائرة الجهنمية ؟

تشبه الرواية حياة عرب الأندلس طوال هذه المائة عام بدهاليز مظلمة ، لا يخرجون من دهليز إلا إلى دهليز ، فهل أنارت هذه الحياة – أو بعض جوانبها – بمصباح الفن ؟

رغم كل التمزق الذى صورته الرواية الأولى «غرناطة» فقد كسبت الشخصية المحورية – أبو جعفر الممتد فى حفيدته سليمة – كسبا عظيما : إن الايمان الحقيقى ، الذى يصمد للمحن ، هو الايمان أولا بكرامة الانسان ، لا يكفى أن نقول إن الإيمان «لا يناقض» العقل ، الايمان لا يثبت إلا بالعقل ، وإعمال الانسان لعقله هو مظهر لشعور الإنسان بكرامته لتقبله لمسئوليته بما هو إنسان ، فى الرواية الثانية (مريمة) لا نجد مثل هذا المحور الأساسى ، بل إنها فى الحقيقة تتألف من قسمين لا يربط بينهما إلا المدينة «غرناطة» التى يتغير الكثير من معالمها كل بضع سنوات ، وإلا بيت أبى جعفر الذى كاد يقفر من ساكنيه . فسليمة ماتت على المحرقة وزوجها سعد مات حزنا عليها وحتى بنتها عائشة ماتت بعد أن ولدت ابنها على وبنات حسن الخمس متزوجات فى بلنسية لا ترد منهن أخبار ، وولده الوحيد هشام – الذى تزوج من عائشة – هجر البيت الى الجبال يسميه الوطنيون مجاهدا ويسميه المحتلون قاطع طريق .

حياة التمزق

لم يبق فى البيت الكبير إلا حسن – وقد أصبح مقعداً – وزوجته مريمة ترعاه مع حفيدهما على ، الذى نراه فى مفتتح الرواية ابن خمس سنين ، ولم يبق لهم مورد رزق إلا ما تكسبه مريمة من صنع الكعك

ويبيعه فى السوق ، الزوجان الشيخان دائما الشجار ، وعندما يرجع نعيم من مهجره فى العالم الجديد ، وقد أصابه ما يشبه المس بعد أن ماتت زوجته الهندية وهى حامل حين أغار الغزاة على حلتهم ، يصبح الشجار ثلاثيا ، حياة على مقسمة بين البيت والحارة ومدرسة الإرسالية مثل حياة لداته الأطفال وهم بين قشتالى وعربى اندمج أهله فى المجتمع الجديد ، وكبيرهم «فديريكو» ابن جارية سوداء انتقلت من آخر ملوك غرناطة الى أحد السادة الجدد . وفى البيت يستمع على إلى قصص جدته وقصص نعيم الذى يدعوه أيضا جده ، وفى عطلة الصيف يعلمه جده حسن الكتابة والقراءة بالعربية .

تسيطر على الفصول الأولى روح غنائية مشبعة بالحنين والحزن ، روح «مريمة» التى أصبحت تتعلق بالأحلام وتلتمس تفسيرها عن جارة تثق فى معرفتها بمعانى تلك الرموز ، هى تحلم بنصر قريب ، يعيد إليها الغائبين جميعا ، تصبر على تحقيق الحلم سنين – كما قالت لها الجارة – ويكون على قد كبر وترك المدرسة وأصبح يعمل فى دكان إرناندو بن عامر فى النجارة وحفر الخشب ، ويأتيها بالأخبار من السوق ، قامت الثورة فى «البشرات» وبايع الثوار ملكا مسلما من الأمراء السابقين . سرت الحماسة بين الأهالى وتبرعوا للمملكة الجديدة بما قدروا عليه ولكن الثورة دحرت ورأى على حرائر البشرات يعرضن شبه عاريات

على خشبة المزاد والطامة الأخرى أن السلطات كانت قد سجنت مائة من أعيان العرب فأعدموا جميعا . وأخيرا صدر قرار بترحيل عرب غرناطة - إلا من تأذن لهم السلطات بالبقاء - إلى مدن أخرى ، بدعوى الخوف عليهم من المجاعة لأن الحرب أتلفت المحاصيل .

إيقاع سريع

من هنا يتسارع إيقاع الرواية وتعلو النغمة ، ففى أثناء الرحلة الطويلة الشاقة تموت مريمة . وبعد أن يواريها على التراب يترقب فرصة للهرب ، ويتمكن من الاستيلاء على جصان أحد الحراس ، فى مثل هذه الأزمنة المضطربة يمكن أن يبدع خيال الروائى فى نسج المغامرات ، ينزل على بستان امرأة ناضجة - يبدو أن الحظ ينعم عليه بالأنثى المشتهاة والأم المفتقدة فى شخص واحد ، ثم يلتقى بقاطع طريق يسمى نفسه روبرتو البطل ، ولكن عليا لا يستحل سفك دماء الأبرياء ولا سرقتهم ، فيجعله روبرتو حارسا على أمتعة العصابة ودوابهم ، وفى هذه الأزمنة المضطربة يمكن أن تختلط الطيبة بالشر ، وأن يكون البطل مجاهدا وقاطع طريق ، وهكذا يعرف على أن روبرتو وجماعته حاربوا فى صفوف محمد بن أمية ، الملك السيء الحظ .. ولكنه - يقول روبرتو لعلى - كان - مثلك يخاف سفك الدماء ، فلم يكن صالحا لقيادة ثورة .

بينما يخبط على وحيدا فى الجبال والأودية ، يسأل نفسه كيف خرج أبوه هشام من الدار ليواجه هذه الحياة ويجعلها حياته ، فليس فى

شخصية على إلا القليل من أبيه ، كان هذا الأب لا يجيئه إلا لينجده فى الأزمات ، ولكننا نرى فيه الكثير من حنان جدته لأبيه ، والكثير من حساسية جدته لأمه ، ينشد الحب ويعطيه ، يألف الأمكنة ، ويعشق النباتات ، يحب الناس ويحب الحياة .

لم يعد يطيق البعد عن غرناطة ، ولو أنه لم يعد له فيها أهل ، ولكن العودة إلى البيت القديم ، وبستان جدته ، لم يزل يراوده . ينسل إليها ويأوى إلى بيت من بيوتها المهجورة ، وفى الصباح يقصد إلى متجر إرناندو بن عامر ، مخدومه القديم ، فيعلم أنه مات ، ويجد مكانه ابنه خوسيه ، الذى كان على يستثقله ولكنه يصبر عليه إكراما لمحبوبة طفولته ، وردة أخته .

خمس سنوات غابها على غيرت المدينة والناس . الكل الآن نصارى بحكم القانون . ولم يعد أحد يعرف العربية ، ولذلك أصبحت لعلى مكانة خاصة فهو يقرأ لهم الرسائل التى ترد من أقاربهم فى عدوة المغرب ، وقد عاد الى عمله القديم وسكن فى البيت القديم بعد أن عقد صفقة مع خوسيه الذى رتب له أوراق اقامة ومكنه من السكنى فى هذا البيت ، بعد أن وقع له على وثيقة ببيعه وأخرى ببيع بيت ثان كانت تملكه الاسرة فى الضاحية .

ولكن عليا لا يهنأ بهذه العيشة طويلا ، فقد استدعى للتحقيق معه حول علاقته بأبيه ، وعلاقته بأنسابه فى بلنسية ، الذين يشتبه فى

اتصالهم بأعداء الملك ، ومع أن المحققين اظهروا اقتناعهم ببراءته فقد بقى فى السجن زهاء ثلاث سنوات ونصف السنة ، ولم يكن يسأل عنه وهو فى سجنه ، ويبعث اليه ببعض المأكولات ، إلا فضة أم صديقه القديم «فديريكو» وحين يخرج من سجنه يجد عندها الحنان الذى ينشده ولكنه يصطدم بخوسيه الذى استولى على المنزل فى غيابه وأراد أن يحرمه من السكنى فيه بعد اطلاق سراحه . وفى هذه المرة ايضا يلجأ على الى العنف ، ويهدد خوسيه بالقتل . ولا يلبث أن يخبره صديق أن خوسيه يعد له مؤامرة ما ، فيهرب من غرناطة بلا أمل فى العودة ، وبلا وداع إلا ورقة يبعثها الى فضة باسم ابنها الغائب والذى تظنه حيا ويعرف هو أنه ميت ، ولكننا لا نفهم لماذا يكتب على هذه الرسالة الى فضة باسم ابنها فديريكو ، إذا كان هو على الذى يريد أن يودعها ؟ هل تريد الكاتبة واعية أو غير واعية ، أن تجسم فى «على» معنى الفقد فهو المفقود والفاقد وهو المفتقَد والمفتقِد ؟

التعمق فى الذات

وإذا كانت «مريمة» رواية مختلفة النفس «بالتحريك» فإن الرواية الثالثة الرحيل تبدو واحدة النفس ، بل واحدة الصوت وكأننا نكتشف ، من خلال على أن السبيل الوحيد للتغلب على تنافر الفرديات ، هو التعمق فى الذات .

بينما يستعد على للرحيل الأخير ، فى مفتتح هذه الرواية الثالثة ، يرن فى ذهنه بيت من الشعر :

يا طـالـبـا لـطـريق الـسيـر تقـصـده

ارجـع وراءك فـيك الـسر والـسنن

ولكن بين هذا المفتتح وبداية الأحداث المسترجعة سبعا وعشرين سنة ، عمرا آخر وتجربة أخرى ، وكأن الكاتبة تريد أن تستوفى التجربة العربية من جميع جوانبها .

فنحن هنا فى قرية اسمها «الجعفرية» قرية منعزلة على سفح جبل ، جاءها على يسأل عن انسبائه الذين قيل لهم إنهم تركوا بلنسية ليعيشوا فى هذه القرية فإذا هم قد هاجروا الى تونس ولكن شيخ القرية عمر الشاطبى زين له الاقامة فأقام واشتغل بالفلاحة كسائر أهل القرية ، وتحمل معهم أذى السيد الاقطاعى ، ربى الاشجار كأنها أطفال ، وعلم أطفال القرية اللغة العربية ، كما كان الشيخ عمر الشاطبى يعلمهم الدين ، وينير الطريق المظلم أمام الكبار . ليس فى وسع على أن يفعل الشيء الكثير غير هذا ولكنه من موقع المعلم والرفيق المقرب إلى شيخ القرية ، يعرف الكثير من أحوالها . يعرف – على الخصوص – ذلك النظام العشائرى البغيض الذى يفرق بين أهلها ، وهم أشد ما يكونون حاجة الى الائتلاف . وقلبه ما زال يهفو ، ولكنه معلق بنظرة الى صبية

توشك أن تكون طفلة ، ولا سبيل اليها بالزواج – حتى لو تناسى فارق السن وغربته عن البلد – لأن عشيرتها لا يزوجون إلا منهم . غير أن انشغال فكره لها يدخله في قصتها ، فشقيقتها التوأم قد خرجت على سنة العشيرة وأحبت شابا من عشيرة أخرى ، فقتلها أهلها ، وانتهزت هي فرصة قدوم بعض المحققين الى البلد فوشت بأهلها . وهرب أخوها، وسجن الأب .

وقد أخذها المحققون الى المدينة ، فجعل على يفتش عنها في الاسواق ، حتى وجدها وعرض عليها أن تتزوجه ولكنها رفضت ولعلها لم تقتنع بأنه جاد ، ولعلنا ونحن نقرأ القصة ، لا نقتنع أيضا بجديتها فالواقع أن «الرحيل» تحمل اضافات كثيرة وخصوصها حين ينزل على في خان بالمدينة ويلتقى مرة بتجار عرب متجولين ، ولهم قصة ، ومرة بمومسات ، ولهن أيضا قصة ومنهن فتاة عربية صغيرة السن ، وقصتها أطول ، وقد اكتسبت عطفه ، ونفحها بمال لتفتدى نفسها من مالكها .

والمسعى الذى يقوم به عمر الشاطبى مع بعض زعماء المسلمين لتدبير ثورة داخلية تتزامن مع حملة يقوم بها ملك فرنسا ، تثير حماسة على فيطلب من الشيخ عمر أن يضمه الى صفوف المجاهدين ، ولكن الحملة لا تأتى ، ولا تقوم الثورة وبدلا من ذلك يصدر قرار بترحيل جميع العرب من البلاد إلا أولئك الذين يشهد القسس بأنهم مخلصون للدين الجديد . ولا يخالطون عربا آخرين .

هناك قرى قررت أن تتمسك بالأرض وتعصى القرار ، ولكن الجعفرية اتخذت قرارا إجماعيا بالرحيل .

مع أن عليا كان بين الذين اجتمعوا فى المسجد وقرروا الرحيل ، ومع أنه كان معهم حين ذهبوا الى الشاطىء لتنقلهم السفن فقد انفرد على الشاطىء ، يحلم وحده .. وحين سمع صفير المركب ولاها ظهره ورجع ، وحده !

فهذه الرواية هى رواية القرار الوحيد ، حين يبدو أن كل الطرق أصبحت مسدودة حين لا يبقى مهرب من مواجهة الذات .

وكان يمكن لهذه الرواية أن تكون أكثر ذاتية واقل اضافات ، فالكاتبة تملك الرؤية وتملك الأسلوب . ولكن الكاتبة – فيما يبدو لى – كانت قد تعبت أو سئمت . وإلا فكيف يمكن أن يولد الأخ بعد أخته بثلاثة أشهر ، إلا إذا كانت غلطة مطبعية ؟ (مريمة ص ٥٢) . كذلك نسيت فى وصفها الجميل لوقفة مريمة أمام اللوحة الجدارية فى بيت النبيل الاسبانى أنها جعلتها تلمس قدمى المسيح فى غرناطة ص ٢٠١ ، مريمة ، ص ٤٨ .

ربما كان فى هذا الشطر (ارجع وراءك فيك السر والسنن) ..

بعض ما أرادت الكاتبة أن تقوله ربما كان ارهاصا بالخاتمة ولكننا كنا فى حاجة الى أن نتعمق فى داخل على أكثر مما فعلنا ، كنا فى

حاجة مثلا الى الكثير من هذه التأملات :

«هل الماضى يمضى حقا أم يعرش على أيامنا أم أننا نعيش كالبيت فيه ؟» (ص ٢٤١) .

«هل فى الزمن النسيان حقا كما يقولون ؟ .. الزمن الأصيل فى حياة الانسان يعلو موجه ، يدفع الى القاع ، يغمر ، ولكنك إذ تغوص تجد شجيرات المرجان حمراء ، وحبات اللؤلؤ تتلألأ فى المحار.»، ص ٢٤٢ ..

وربما كانت التأملات هى المرحلة الأولى فقط لكى نغوص حتى نشاهد حبات اللؤلؤ وشجيرات المرجان . و ربما ألفنا الزمن حتى ألفيناه وربما التقى الحس الصوفى بالزمن السرمدى مع الحس العملى بالزمن المتجدد عند رجل مثل عمر الشاطبى الذى يقول :

«لا اليوم آخر يوم فى العمر ، ولا هو الفيصل فى القادم من الأيام.»

نساؤنا الصغيرات
يعلمننا الحب

كتبت مرة أن الحب ثقافة ، وأننا لا نملك ثقافة الحب .

كنت أتكلم عن الحب فى حياتنا ، لا عن الحب فى الشعر والأدب. وأنا هنا أريد أن أتكلم عن بعض الروائيات الشابات . فإلى أى حد يمكننا أن نتكلم عن الحياة ونحن نتكلم عن الأدب ؟ الأدب غالبا نشاط تعويضى ، أى أننا نكتب القصة أو الرواية أو الشعر عندما تخذلنا الحياة ، والذين يحترفون الأدب هم غالبا ، أو دائما ، ناس احترفوا الخذلان فى الحياة ، أى فى الحب وفى غير الحب ، فكيف يعلموننا الحياة ، كيف يعلموننا الحب ؟

ولكن لم لا ؟

الذين اكتوت أيديهم بالنار، هم أحسن من يحدثك عن لسعتها .

ولعلك لا تعرف حقيقة لسع النار ، إلا عندما تقرب أصابعك منها ، ولكن حديث من لسعته النار ، يمكن أن يساعدك عندما ترى أمامك نارا. إنه يعطيك الإحساس مسبقا ، فتصبح مكيفا لقبوله ، أو التعامل معه . وهذا هو الفرق بين من يعبر ومن يصف ، بين ما نسميه فنا وما نسميه علما . فالحب هو الموضوع الأول للشعر والأدب والفن عامة ، الحب

بجـمـيع درجـاته وأحـواله ، وهو أيضـا مـوضــوع مـهم ، إن لم يكن الموضوع الأهـم ، فى علمين من أهم العلوم الإنسانية ، علم النفس وعلم الإنسـان ، أو الانثروبولوچيا . يكفى أن نتذكر اسم فرويد ، ولا ننسى هاڤلوك إليس ، صاحب العمل الموسوعى الضخم «سيكولوچية الجنس» (سبعة أجزاء) . فهل نذهب إلى هؤلاء العلماء الأعلام ، لنتعلم الحب فى مدرستهم ، حيث الكلام واضح وصريح عن الأصل الطبيعى للحب ، وهو التجاذب الجنسى ، أم نذهب إلى المسكين مجنون ليلى ، وقد أقام الدنيا وأقعدها ، وملأ سماء البيد عشقا وأرضها ، وهو لم يجرؤ، أو لم تسمح له الظروف (لم تحدثنا الأخبار على كل حال) بلمس يد ليلى مجرد لمس ، فضلا عن أن يفكر فيما هو أبعد ؟ أم لعلك تفكر فى أن تذهب إلى ألف ليلة وليلة ، حيث القاعدة المقررة أن الحبيبين ، بعد مغامرات تطول أو تقصر، يجب أن ينتهى بهما الحب إلى الفراش ؟

لعل الاستثناء الوحيد هو ذلك الشاب التعس الذى فتح الباب المحرم فرأى سربا من الطيور يخلعن ريشهن فيتحولن إلى عذارى مثل حور الجنة ، ويلعبن فى البحيرة مثل السابحات الفاتنات ويلبسن ريشهن آخر النهار ويطرن كما جئن . ولكن هذه الحسرة غير المعهودة تذكرنا بأن الحب لا ينتهى دائما – حتى ولا فى ألف ليلة وليلة – بالارتواء الجنسى الكامل. لذلك يقول لنا الانثروبولوچيون ، بكل برود، إن العلاقة بين

الجنسين وإن كان أساسها الجاذبية الفطرية ففيها دائما خوف فطرى أيضا ، لأن كلا من الجنسين يبدو للجنس الآخر غريب الوجه واليد واللسان ، والجسم طبعا وهو الأهم . وأهم مثير لغريزة الخوف - كما يقولون أيضا - هو الاختلاف أو الغرابة .

خوف الرجل من المرأة

إذن فليس الشعر والقصص حين يصفان عذابات الحب ويخترعان لها أسبابا خارجة عن إرادة الحبيبين - ليسا بعيدين كل البعد عن حقيقة الحياة . ويمكننا أن نتعلم الكثير ، بل الكثير جدا ، عن الحب من الشعر والقصص . ودعنا من الشعراء المبتلين بتعذيب أنفسهم - من مجنون ليلى إلى العباس بن الأحنف إلى إبراهيم ناجى وأحمد رامى ، وانظر إلى القصص الكثيرة التى تصور المرأة على أنها مخلوق خائن ، إما بمحض إرادتها أو لأنها ضحية الأهل أو فريسة وحش فاتك . ألا تصور هذه القصص كلها خوف الرجل من المرأة ، أو قل ، عدم اطمئنانه إليها ؟ هذا موضوع بحث رائع فى الحب يتخذ مادته من الأعمال الأدبية ، بدلا من المجموعات الإثنوغرافية أو الاستبيانات الاجتماعية . ولكن العيب فى المادة الأدبية هو أنها كتبت معظمها من زاوية الرجل . ولاشك أن «إميلى برونتى» قد استطاعت أن تنتقم من جنس الرجل فى شخصية اللقيط هيثكلف «مرتفعات وذرنج» ، وفى

النصف الأول من هذا القرن تعود إلينا شخصية الرجل العدوانى (الحنون رغم ذلك) فى برت بطلر («ذهب مع الريح» - مرجريت متشل) . وقد يكون من الأمور ذات الدلالة أننا لا نعرف لإميلى برونتى ولا لمرجريت متشل عملا آخر له ذكر ، فكأن كلا منهما أفرغت سمها من الرجل مرة واحدة واستراحت .

نحن الآن فى عصر مختلف . فالمساواة القانونية بين الرجل والمرأة قد تحققت إلى حد كبير ، وإن كانت هناك بقية يتشبث بها الرجل ، وتصر المرأة على إتمامها . وقد دخلت «الحركة النسائية» مرحلة تشبه مرحلة الكفاح المسلح فى الصراعات القومية والطبقية ، ولكن مع فارق مهم ، وهو أن الكفاح المسلح فى هذه الحالة الأخيرة لن يتجاوز حرب الشوارع أو المقاهى ، ولن يصل إلى درجة الحرب الساخنة أو الباردة ، للسبب الذى ذكرناه آنفا ، وهو أن العلاقة بين الجنسين ستظل دائما مزيجا من التجاذب والتنافر، أو الإقدام والخوف ، أو الاقتحام والتراجع، أو الحب والكره، إنما الجديد فى هذه المرحلة أن المرأة ، التى استطاعت أن تحقق انتصارات مبكرة مهمة فى ميدان الأدب ، قد استطاعت أن تتجاوز درجة المعارضة الهادئة الصوت - كما رأينا عند إميلى برونتى ومرجريت متشل ، وهناك أمثلة كثيرة ، أخرى لم نذكرها - إلى درجة تقديم صورة مناقضة تماما لشخصية كل من الرجل

والمرأة، وطبيعة العلاقة بينهما . ولن ننسى بطبيعة الحال أن هذه الصورة لا تعبر عن الحقيقة إلا بطريقة شديدة الالتفاف ، مثلما ظل الرجل، طوال عدة آلاف من السنين ، يعبر عن علاقته بالمرأة ، محولا الحقيقة إلى شئ مختلف تماما بفضل كيمياء الفن الجميل . وهذا التشويه المتعمد - من الجانبين - يدفعنا إلى التساؤل مرة أخرى عما يغرينا باستخدام هذه المادة المراوغة - إن لم نقل ببساطة إنها، عند من ينشدون معرفة الحقيقة ، مادة مغشوشة - لفهم تلك المشكلة الأبدية ، مشكلة العلاقة بين الجنسين .

الزواج .. والحب

ولعلنا سوف نتفق بسهولة على أن هذه العلاقة لا تأخذ دائما شكل الحب . فقد تأخذ شكل علاقة مرتبة طبقا لنظام اجتماعى معين ، وتسمى هذه العلاقة غالبا «الزواج» ، وبعض الناس يبالغون فى التمييز بين الزواج والحب بحيث يجعلونهما مختلفين أو حتى متعارضين . وقد يأخذ الاتصال الجنسى شكلا عابرا ومؤقتا ، ومع أن الطرفين يحاولان تجميله بالطرق المناسبة فلا أحد - غالبا - يعطيه اسم الحب . وهناك - بالعكس - الحب الأفلاطونى الذى يكاد يختفى منه التجاذب الجنسى حتى يلحق بحب المعانى المجردة مثل حب الحقيقة وحب الوطن إلخ . وعندما ننظر إلى دراسات الانثروبولوجيين وعلماء الاجتماع نجدهم

يعنون بالاشكال البسيطة ، المقننة ، من الحب ، ولذلك يربطونه بالزواج والأسرة . أما علماء النفس فينظرون إلى الفرد فى أزماته الوجدانية ، وأعنى علماء التحليل النفسى على وجه الخصوص ، واهتمامهم بالدافع الجنسى وتحولاته والتواءاته لا يحتاج إلى إيضاح . وبما أن هؤلاء وهؤلاء يتبعون المنهج العلمى فهم يتوصلون من المشاهدات والبيانات إلى صياغة نظريات ، وكلا الفريقين مغرم بكائن اسمه الإنسان البدائى، فهم يربطون نظرياتهم فى الجنس بهذا الإنسان ، اعتمادا على ما جمعوه من معلومات عنه بفضل إقامتهم بعض الوقت بين قبائل الهنود الحمر أو أرخبيل المحيط الهادى أو أواسط أفريقيا (وهذا ما يصنعه الأنثروبولوچيون وأسلافهم الإثنوغرافيون الأقل طموحا) أو ما تناقله المؤرخون من أساطير القدماء (ويشترك علماء التحليل النفسى فى هذه الجولات مع الفريقين آنفى الذكر) . والنظريات «العلمية» عن السلوك الجنسى لهذا الإنسان البدائى تتفاوت تفاوتا بعيدا من اختلاط جنسى بلا أى حدود أو قيود إلى توحيد كامل كحياة الطيور فى أعشاشها ، مع رقة ودماثة فى التقرب إلى الرفيقة المختارة . هاتان الصورتان المتناقضتان تثيران بعض الشبهة لدى القارئ العادى فى أن المسألة كلها لا تعدو أن تكون إسقاطا من العالم الذى يعيش فى ظروف المدنية الحديثة مع ما تزخر به من إغراء جنسى مقترن بالحرمان (وناهيك

بحالة العلماء) على أسلافنا فى الزمان الأول (زمان الفطحل كما سماه العرب) . ولهذا فقد يوافقنى القارئ اللبيب على أن المادة التى يقدمها لنا الشعر والقصص عن الحب ، مصوغة فى أشكال فنية لا تخفى على نقاد الأدب ، أجدر بالاعتماد عليها من المعلومات الضئيلة ، التاريخية أو المعاصرة ، التى يصنع منها الانثروبولوجيون وعلماء التحليل النفسى نظريات براقة ، لها شكل النظريات العلمية الصرف ، مع أنها ليست إلا أساطير مرتبطة بظروف الحضارة المعاصرة ، أكثر من ارتباطها بحقائق إنسانية ثابتة .

الحب ثقافة

لهذا قد لا أكون مخطئا حين اتخذ من الأدب ، أو من القصص بالذات ، وسيلة لفهم الحب . ولا شك أن القارئ يوافقنى الآن ، إن لم يكن مقتنعا معى منذ البدء ، أن الحب «ثقافة» . فالنزعات الفطرية المتناقضة التى تكون ما يسمى «الحب» لابد أن تتم السيطرة عليها بطريقة من الطرق حتى تتحول إلى سلوك مستو . وما لم يكن السلوك فى الحب مستويا فإن المحب لا يكون إنسانا مثقفا . فهناك تفاوت بين الأفراد من حيث درجة ثقافتهم فى الحب . كما أن المجتمعات المختلفة متفاوتة أيضا فيما تعده ثقافة جيدة فى أمور الحب . وههنا أمور غريبة، وباب واسع للبحث والتأمل ، فقد كان العرب – مثلا – لا يقبلون من

الشاعر إذا تغزل أن يبدى الكبرياء فى خطاب المحبوبة ، ويعدون قول لبيد بن ربيعة مثلا :

أو لم تكـن تــدري نــوار بــأنني
وصال عقــد عــلائــق صرامهــا

فــســادا فى الذوق ، لأن من ثقافــة الحب عندهم أن يتـذلل المحب لمحبوبته . وأن يفرش لها خده ، وإن كان من ثقافة الحب عندهم أيضا أن الزوجة يجب أن تطيع زوجها كلما طلبها للفراش ، وإحقاقا للحق، أقول إن هذا الامتياز غير مقصور على الرجل العربى ، ففى الانجليزية أيضا نجد كلمة bed (الفراش) تطلق مجازا على الزوجة . وأحسب أننا هنا لسنا أمام فروق عنصرية بين العرب وغير العرب ، ولكننا أمام مستوى متدن فى ثقافة الحب، مرتبط بفروق فسيولوچية بين الرجل والمرأة فى أداء وظيفة الجنس .

وما أعنيه بقولى إننا نحن المصريين ، أو نحن العرب ، لا نملك ثقافة الحب ، هو أننا لا نزال قريبين من هذا المستوى المتدنى .

ففى أعماق نفوسنا نحن الرجال المصريين ، أو نحن الرجال العرب، يقين مستقر بأننا يكفى أن نحب فتاة ما ، أو امرأة ما ، لكى تحبنا هى أيضا . أى أننا نعطى أنفسنا حق الاختيار ، ولا نعطيها نفس الحق. وكما نختار الشخص ، نختار الوقت ، والمكان ، والكيفية ، أى أننا نقوم

بعملية اغتصاب متكررة ، وقانونية ، أعنى أنها تحتاج إلى سند من القانون أو العرف ، ليكون لها شئ ، ولو قليلا ، من طعم الحب . فالاغتصاب لا يعنى فى الحقيقة إلا أن فورة الجنس عند الرجل لا تحتمل التأجيل ، بعكس المرأة ، فإذا ساعدته الظروف ، وتهيأت له القوة البدنية ، مع ضعف الطرف الآخر ، قام بالفعل الجنسى غير مبال بحالة المرأة ، التى تتحول عنده إلى فريسة ، أو إلى صحن طبيخ ، حسب الحالة . وعندما يفرغ من الأكل ، يحرص على أن يحتفظ ببقية الفريسة ، أو بحلة الطبيخ ، فى مكان أمين ، حتى لا يصل إليها أحد غيره .

لا أزعم أن هذه الصورة المضحكة ، المقززة ، لا تزال سائدة فى مجتمعاتنا المعاصرة . فالشواهد كثيرة على أن نظرة الرجل إلى المرأة قد تغيرت ، أو هى آخذة فى التغير .. ومن الأدلة السلبية على هذا التغير ما أسمعه من أن كثيرا من شبابنا اليوم يذهبون إلى أطباء الأمراض الجنسية أو النفسية شاكين من ضعف جنسى . وأصل المرض فى تقديرى ، ودون مزاحمة لهؤلاء الاخصائيين ، اضطراب ثقافى ، لا علاقة له بوظائف الأعضاء . فهؤلاء المساكين ما عادوا يقبلون ، مثل أجدادهم ، أن تسلمهم القابلة ذبيحة جاهزة للأكل ، وهم يشعرون بخوف غريزى من ذلك الكائن الغريب الذى يشتهونه ، والذى أصبح

اليوم مخيفا أكثر، لأنه أكثر جرأة ، إلى درجة العدوانية أحيانا (وهى بالطبع جرأة مصطنعة ، لأن حالتها ليست أفضل من حالة الشاب) ، فيعجزون عن الاقتحام ، ولا يحسنون التقرب . ومن هنا تنشأ معظم حالات العجز الجنسى الموهوم .

حرية الاختيار

عندما يتجاوز الرجل منطقة العلاقة الجنسية البهيمية ، ويبدأ إحساسه بإنسانية الطرف الآخر ، يختلج فى نفسه سؤال غامض : كيف تشعر بى هى ؟

وفى مرحلة الاستكشاف ، التى يمكن أن تطول أو تقصر ، بدون حدود للطول أو القصر ، يدور بينهما حوار خفى تشترك فيه الجوارح كلها ، بنبضات خفية تستوعب معناها جيدا ، حتى يكون اللقاء الخالد ، أو الفراق الأبدى .

مثل هذا الحوار لا يجرى إلا بين ذاتين تملك كلتاهما حرية الاختيار.

وحرية الاختيار ليست مجرد عبارة تقال ، ولكنها قدرة نفسية لا يملكها الإنسان إلا إذا وصل إلى حالة من التوازن بين العقل والوجدان والإرادة ، ولا تظهر إلى الفعل إلا فى مجتمع يقدر حرية الفرد ، ولا تتحقق فى العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة إلا إذا بلغا معا مستوى رفيعا من «ثقافة الحب» .

«مايسة» بطلة «مرايا الروح» لبهيجة حسين (دار الثقافة الجديدة ١٩٩٧) تنشأ طفلة فى الريف ، فى أسرة ميسورة الحال، وتألف جارها «مايكل» الذى يقاربها فى السن ، يلهوان معا بإطلاق الطيارة الورق فوق سطح منزل مايكل ، لا تشعر بأنه مسيحى إلا حين يعطيها شيئا من كعك القربان فى المناسبات ، ولا تشعر بأنه ولد وهى بنت إلا حين تتلامس أصابعهما فى لحظة خاطفة وهما يمسكان بطرف خيط الطيارة. ولكن مرحلة المراهقة والشباب الباكر تمر عليهما وكأنها امتداد لمرحلة الطفولة ، وقد أصبح كلاهما يقضيان معظم السنة فى القاهرة، هى طالبة فى كلية الآداب ، تجذبها أحلام الحرية والعدل، فتنغمس فى العمل الثورى، وتقضى فترة فى المعتقل ، أما هو فطالب فى كلية الطب ، يحلم بأن يكمل مسيرة عمه فريد ، ولكن بعيدا عن العمل الثورى الذى اندفع إليه عمه بمثالية مطلقة ، ليفقد حياته بعد تخرجه بقليل ، حين ضربه ضابط المعتقل على رأسه بكعب بندقيته .

أشياء كثيرة يحملها مايكل فى صدره ، كلها حزن وغضب مكتوم ، ليس أقلها حبه ، المفعم بالعطف ، لصديقة طفولته ، وقد حاول عبثا أن يثنيها عن أحلامها الثورية ، كما حاول عبثا أن ينساها منذ أفهمته أمه أنه يجب ألا يفكر فيها كزوجة ، لأنها مسلمة وهو مسيحى .

عندما تزوجت مايسة من إبراهيم ، العامل الذى تعرفت إليه فى أثناء نشاطها السياسى ، رغم نصيحة مايكل ومعارضة أسرتها ، كانت تحسب أنها تتصرف بإرادتها الحرة . ولكنها عندما ضمتها وإياه حجرتهما الواحدة فى المنزل الذى تقيم به أسرته فى الحى العشوائى المتطرف ، كانت قد بدأت تشعر بالندم .

«اقترب منى إبراهيم وأخذنى فى حضنه ، وضعت رأسى على صدره وأحطته بذراعى ، التصقت به أكثر لأشعر بالأمان» كانت تشعر بالتعب ورفعت رأسها لتقول له : «أريد أن أنام» . ولكنه لم يسمعها .

«كان يرفع ثوبى بيده معتصرا جسدى بين أصابعه ...

«جردنى من كل ملابسى وألقاها على الأرض بجوار السرير ..

«فى الحوش أهله يجلسون وأسفل الشباك فى الشارع الضيق يجلس جيرانهم أمام بيوتهم وكلاب تنبح يمزق نباحها جسدى وقلبى .

«وكل هؤلاء يحاصرون الغرفة . أسال دمى وأسال ألمى الذى لم أتخلص منه أبدا» .

هكذا صدمت مايسة بحقيقة الفظاظة الجنسية التى كان رفيقها يحسبها أمرا طبيعيا ، وعندما استطاعت أن تتخلص من زواجها الخاطئ وعادت إلى صديق طفولتها ، ذلك الشاب الرقيق العطوف ، كان هو أيضا قد جرح ، بل جرح مرتين : مرة عندما تركته لتتزوج إبراهيم ، ومرة عندما أجبرته أمه على زواج تقليدى من إحدى قريباته .

ومع أنه قد أنجب من هذا الزواج طفلا ، فإنه لم ينجح فى أن يقيم مع زوجته ، التى ظلت غريبة عنه ، علاقة جنسية سوية ، فتركها فى منزل الأسرة ، وأقام فى القاهرة فى الشقة التى كان يسكنها عمه المقتول .

وهنا تصور الكاتبة علاقة غريبة بين هذين الحبيبين . لم يعد اختلاف الدين هو الذى يفصل بينهما - وكثيرا ما تجاوزه المحبون - بل شئ أعمق وأعم . إن الجهل بثقافة الحب سلبهما كليهما القدرة على الحب . بالنسبة للرجل يتحدد عدم القدرة بكلمة مفزعة «العجز الجنسى» . بالنسبة للمرأة - التى لا تسند إليها الثقافة الجنسية المتخلفة أى دور إيجابى - لا يظهر العجز بمثل هذا التحديد . فهى لا تدرك أن الخوف الذى يمكن أن ينتابها قد ينعكس على الرجل الحساس فيعجز عن إتيانها مع أن كليهما فى الحقيقة مستقبل للآخر بل معذب بالشوق إليه . وقد خرجت مايسة من تجربتها السابقة بما هو أكثر من الخوف ، خرجت بجرح «لم تتخلص منه أبدا» كما خرج مايكل من تجربته بشعور بالغثيان كلما تذكر أن سائلا سقط منه أنجب طفلاً من زوجة لا يحبها ، ولكنها قامت معه بما يشبه الاغتصاب عندما ألصقت جسدها بجسده .

وهكذا تنشأ بين الحبيبين علاقة شاذة من نوع مضاد ، توحى إلينا الكاتبة بأنها لا يمكن أن تستمر ، وإن كانت مايسة تلخصها بقولها :

«لم أقل لك إن هذا يكفينى . لم أقل لك إننى لا أشم رائحة رجل غيرك . لم أقل لك إننى آمنة بعجزك من وجع جرحى الذى ظل يؤلمنى وظللت معذبة بألمه خوفا من تكرار الألم» .

لقد قلت إن الفن يعبر عن الحقيقة بطريقة خاصة ، يمكن أن نصفها بالمبالغة ، أو التجريد ، وإن الأدب الذى كتبه الرجال عن المرأة كثيرا ما أعطى مثل هذه الصور المجردة عن المرأة ، معبرا بطرق ملتفة عن شعور متناقض نحوها ، يجمع بين الانجذاب الشديد والخوف الشديد ، ومن هنا جاءت صور المرأة المعبودة والمرأة اللعوب والمرأة الخائنة والمرأة العاهرة . وفى هذه الرواية «مرايا الروح» ، التى كتبتها امرأة شابة متحررة ، وأهدتها «إلى صديقاتى ، مرايا روحى ، ودفء أيامى ، وحمايتى من الانكسار» (وهو إهداء عميق الدلالة) صورتان للرجل يمكن أن تعادلا الصور التى رسمها الرجل للمرأة ، وبذلك يمكن أن تصححا فكرته عن جنس المرأة ، وعن جنس الرجل أيضا ، أى عن نفسه بما هو رجل . ولاشك أن فيهما قدرا من المبالغة والتجريد ، كما فى الفن كله ، رغم الأسلوب الواقعى الذى غلب على هذه الرواية بالذات ، ولكنها ، وغيرها مما تكتبه الروائيات الشابات فى هذه الأيام، حَرِيّة بأن ترقى بثقافة الحب فى مجتمعاتنا .

نساؤنا الصغيرات يعلمننا الحب (٢)

أصبح الحب فى خطر ، ولا يبعد إذا قام كاتب أو كاتبة بدراسة موسعة للحب أن يثبت أن الحب كان أهم اختراع للمرأة فى المعركة الطويلة بينها وبين الرجل . فبعد أن نجح الرجل فى تحويل المرأة إلى شيء جنسى، بدأت هذه تشعر بالمهانة لأول مرة، فهى لن تعدو أن تكون فراشاً للرجل وطاهية لطعامه وأداة لإنتاج أطفاله. وداعاً لذلك العهد الجميل الذى كانت فيه المرأة مساوية للرجل بإجماع الأنثروبولوجيين، سواء الفريق الذى آمن بالإفراد فى الزواج وذلك الذى آمن بالزواج الجماعى.

وأخذ حب الذكر للذكر مكانا أرقى من حب الذكر للأنثى . شيخ الفلاسفة (سقراط عظيم الشأن) على سبيل المثال ، يتحدث فى «المأدبة» باحترام تام عن النوع الأول من الحب ، وأخيل بطل الإلياذة (الفتى الأول) يخاصم الملك أجاممنون فقط لأنه أخذ منه محظيته بريزيس ، ولكنه يقتل هكتور ويمثل بجثته لأنه قتل «صديقه» باتروكليس . استغلت المرأة غيرة الرجل عليها كما يغار على متاعه الخاص ، وبما أنها إنسانة ذكية وليست بقرة ، فقد حوّلت الشوق الجنسى الطبيعى لدى الرجل إلى

عاطفة محرقة ، ورغبته فى امتلاكها إلى استعطاف لطيفها كى يزوره فى المنام ، ودعوته الغليظة للجماع إلى لحظ بالعيون خيفة الرقباء .

يجب ألا ننسى أن هذا كله قد تم فى عصر الحكم الذكورى المطلق، وأنه لم يكن فى مصلحة الرجل مطلقا . وعندى أن التفسير الأكثر إقناعاً لما يلاحظه دارسو الأدب العربى القديم من تناقض صارخ بين تقاليد الشعر الغزلى . (أن يبكى الشعر ويستبكى لمجرد تذكر المحبوب وأن يفرش له خده عند اللزوم الخ) بينما كان يملك فى الواقع كل الحقوق على جسد المرأة ونفسها .

هذا عهد مضى وانقضى . وقد يكون من المفارقات الغريبة أن يصاب الحب بالهزال الذى ينذر بالموت فى الوقت الذى تنال فيه المرأة حريتها وتصبح مساوية للرجل . وبما أن نساء العالم اليوم يتحدن لإسقاط النظام الذكورى وإقامة دكتاتورية المرأة ، فمن الخطأ أن نتصور أن قضية المرأة مقصورة على أقطارنا المتخلفة . نعم، هناك اختلافات جزئية مثل تولى مناصب القضاء وما شابه ذلك ، ولكنها اختلافات تافهة، وإذا كانت معظم الأقطار الإسلامية تترذد حتى اليوم فى التسليم بحق المرأة فى تولى مناصب القضاء ، فقد استمر الخلاف طويلا - ولعله لم ينته بعد - حول إمكان تولى المرأة أى منصب مهم فى الكتب الإنجليكانية .

الحب الآن حرب سافرة بين الجنسين. وأنا شخصيا لا أشك فيمن ستكون له الغلبة . ولكننى أتساءل : هل ستكون المرأة راضية حين يسمى الرجل - مثلا - باسم زوجته ، إذا كان الثمن هو التفريط فى اختراعها العظيم : الحب ؟!

الرقى والطبيعة الحيوانية

فلم تكن وظيفة الحب مقصورة على تحقيق نوع من العدالة الاجتماعية بينها وبين الرجل ، إن الحب ، بحلاوته وقساوته، نعمة عظيمة، ينعم بها الرجل والمرأة على السواء ، لأنه وسيلة لتحقيق «العدالة الطبيعية» أيضا ، أى العلاقة الإنسانية الراقية بين الرجل والمرأة ، فتحقيق هذه العلاقة يستلزم جهداً من الطرفين ، لأن الرقى لايتفق مع الطبيعة الحيوانية التى مازلنا ، للأسف ، نتمرغ فيها ، ونظراً للاختلاف الطبيعى - أيضا - بين وظيفة كل من الذكر والأنثى ، نجد الرجل أقل حرصاً على السمو فى هذه الناحية بالذات، ولو كان الأمر بيده وحده لترك للتجاذب الجنسى المحض القيام بالمهمة كلها ، ولكنه يحاول - بدناءة - استغلال التقدم الاجتماعى لصالحه ، فبما أن المساواة بين الجنسين متحققة فى الوقت الحاضر بدون فروق كبيرة ، ففى إمكانه أن يعتمد على استراتيجية التجاذب الجنسى السريع ، ويروج لها بين النساء أيضاً ، لتحقيق أغراضه السافلة مع الهروب من الحب وتبعاته .

وإذا نظرنا إلى حالة مجتمعاتنا العربية بالذات ، أمكننا القول إننا مازلنا قريبين جداً من حالة التخلف التى تجعلنا ننظر إلى المرأة على أنها متاع للرجل . ولذلك نحتاج إلى أبسط الدروس الأولية لتعليمنا أن العلاقة بين الجنسين يجب أن تعتمد على درجة من التكافؤ فى المشاعر ، وحتى فى القيم ، وعلى احترام كل من الطرفين لرغبة الطرف الآخر . ولكننا نتطور سريعاً لنواجه المشكلة الأخرى ، مشكلة هروب الرجل . ففى المستويات الاجتماعية الأكثر رقيا يمكن أن تبدأ العلاقة بدرجة معقولة من التكافؤ والاحترام ، ولكن الرجل لا يلبث أن يلعب دور الطفل الشقى الذى لا تفرغ طلباته ، ولا يمكن - فى الوقت نفسه - كبح جماحه عن التطلع إلى خارج البيت . فماذا تفعل المرأة فى هذه الحالة ؟ كيف تتصرف؟

لقد أصبحت مشكلتها أكثر تعقيداً ، فالرجل اليوم لايتجبر عليها ، ولا يستعطفها ، بل يتقدم إليها على أساس «الشفافية» المطلقة ، وقد تكون مجرد وسيلة لخداعها (هى أيضاً يمكن أن تخدعه) . لم يعد الحب عاطفة متبادلة يشبعها الطرفان معاً ، بل شيئا أشبه ببرتيتة بوكر ، لابد أن يخرج منها أحد الطرفين خاسراً ، ما السبيل إذن إلى إنقاذ عاطفة الحب ؟ ليس أمامها إلا أحد طريقين : إما أن تقرِّب الرجل من طبيعتها، أو تقترب هى من طبيعة الرجل . ويجب عليها فى الحالتين أن تتحرك

بحذر، مثل لاعبِ البوكر ، وأن تحترس من الغش، وأن تتوقع الوقت الذى يفرغ فيه جيبها أو جيب صاحبها ، أو جيباهما معا ، من النقود ، فيكون عليهما أن يغادرا مائدة اللعب .

نورا أمين وقميص وردى فارغ

نورا أمين فى روايتها التى اتخذت قالب السيرة الذاتية (أو العكس) «قميص وردى فارغ» (شرقيات ، ١٩٩٧) لا تحدثنا بكلمة واحدة عن علاقتها الزوجية التى لم تدم أكثر من ثمانية أشهر . ولكنها تفضى الينا - أو بالأحرى إلى كتابتها - بمشاعرها الحميمة قبل الزواج وبعده . قبل الزواج هى الفتاة البكر الغامرة بأنوثة الحياة وبهجتها . هى أنثى والحياة أنثى . هى لا تعلن فلسفتها «أن الحياة أنثى» ولا تقول لنا مباشرة إنها فخورة بأنوثتها ، ولكنها تقول لنا ذلك ، بكل أشكال الإيماء، من أول الرواية إلى آخرها ، أما النقلة من هذه الحالة الرائعة إلى الوضع الممضّ لشابة مطلقة فتعبر عنها «بالفقد» : «أدرك الآن أنى فقدت شيئا كبيراً كان يجعل منى تلك الفتاة التى ينادونها «نورا» فتستجيب للنداء جيداً لأنها تعرف أن ذلك الاسم عامر بها وهى عامرة به . كان قلبها يقفز ويتراقص كالكلب الصغير المدلل عندما تسمع ذلك الاسم ، تتحمس وتستعد لانتاج لحظات جديدة ... ... سقط أول حروف ذلك الاسم فى دفتر مأذون حى أدخله للمرة الأولى . كتبت «نورا

عبدالمتعال أمين فهمى» بينما تلك النون الافتتاحية تشحب ، ومعها ذلك الشعور بذاتى الحرة الجامحة ، بدأ السقوط . أظهرت للجميع القوة والسعادة . استخدمت بعضا من تقنيات التمثيل الذى مارسته جيداً واستكملت المطلوب . أنهيت فترة الحمل فى همة وعمل دءوب . ولدت «جميلة» فى شجاعة وبدأت رحلة تربيتها وحدى . وكل يوم يتساقط منى شىء من هذا الاسم . حتى أصبحت مثل ورقة الشجر الخريفية على الأرض .لم أعد أهوى أو أريد أو أستمتع . اندثرت فجأة أحاسيسى بالشباب والفرح والانطلاق ....» (الرواية ص ٦٤)» .

والآن :

«أحبك وأخشى أن ألامس ملامحك لأننى الآن أحمل وصمة أخرى بأننى امرأة مطلقة . أخشى أن ألاقى المصير المحتوم وأكون المرأة المتاحة دون مقابل ، دون حب، دون ندم ، علاقة جنسية أخرى عابرة وترحل» (الرواية ص٦٥) .

اختراع الحب الذكورى

فمن الواضح ، ومن الطبيعى أيضا ، أن تكون لهذا المحبوب ، وهو مخرج سينمائى كثير الأسفار ، علاقات جنسية كثيرة مثل أسفاره . ولكن نورا تنجح فى استثنائه (بالثاء) : «فى زمن ما كهذا كنت تشبهنى. تقلق قلقى وتحلم حلمى ، وتشتهينى كما أود أن أشتهى نفسى»

(ص١١) . وأقصى ما يكون بينهما من اتصال جنسى أنها تشترى له قميصا ورديا وتقيسه على جسمها - فمقاسهما واحد - وهى تحلم بأنه سيلامس صدره كما لامس صدرها . وأن تبالغ فى إظهار تأثرها بالتكييف البارد حين يذهبان معا إلى السينما لأول مرة وتتحرك نوازعها لتلامس يديهما ، وبذلك تأخذ السويتر من يده الأخرى وتلبسه فتشعر أن رائحته تغمرها .

تخترع نورا التى فشلت فى زواجها وقبلت عمليا ، فى داخل نشوتها، قواعد العالم الذكورى الذى حطمها ، تخترع حبا غير ذكورى : «أنت حر من العالم الذى يسقط عليك ذكورته . أنت أخى الذى لم ألقه أبدا.» بالطبع ليس هذا كل شىء . فهو لايزال رجلا . ونورا الكاتبة تستخدم كل وسائل الالتباس اللغوى لتعبر عن هذا الشعور الملتبس : «شعيرات قوية على ذراعيك . أظافرك . لا تدخن . وتتيح لى أن أعانقك عن بعد . بسخاء.» .

نقرأ هذه الجمل فى الصفحة الأولى من الرواية (ص١١) ونقرأ بعدها تعليل : «سوف أهديك إلى امرأة أخرى ، ولن أفقدك ، فأنا لم أردك أبداً ولم أردنى لك . أما خيالنا المدهش فلن يشاركنا فيه أحد ، ولن يكون إلا لنا.» (ص١٢) .

إن الكاتبة لا تنسى أن مجتمعنا يحمل المرأة دائما كل خطأ أو فشل فى علاقتها بالرجل . تقول بعد أن وصلت فى روايتها - وربما فى

روايتـهـا فـقـط - إلى درجـة من المصـارحـة لـم تكن لتـقـدر عليـهـا فى لقاءاتهما الأولى : «أحبك على هذه الأوراق لأننى هشة . لم أعد استطيع أن أستمتع بالرجل الذى أريده ولا برغبتى نحوه . تكوّمت تحت ذكريات الفقد ونجح المجتمع بتفوق فى ترويضى.» (ص٦٦) .

الجمال .. الفراغ .. الهشاشة

ولكن هذا الحب العاجز له فى الحقيقة أكثر من وجه ، أو أكثر من سبب ، لم يكن المجتمع بتقاليده الجامدة هو العامل الوحيد ، وربما ليس العامل الأكبر ، فيها، فالوجه الأول والأهم هو أن الكاتبة ترفض كل حب لا يرعى كرامـة الأنثى . إن دراسـة أسلوبيـة إحصـائيـة لعبـارات مـثل «الأمن» و«السكون» و«النصف» و«الوقـوع فى الفخ» يمكن أن تؤكـد هذا المعنى ، ودراسـة أخـرى للعنوان وتردده فى خـلال الرواية يمكن أن توضح الثراء المجازى فى هذه العبـارة : الجمال ، الشبـاب ، الفرح ، ملامسة الجسد، ونفى ذلك كله بصفة «الفراغ» .

وصفة «الهشاشة» التى تخلعها الكاتبة على نفسها ليست إلا نقيضة أخـرى من النقـائض الكثـيـرة التى بنيت عليـهـا الرواية ، وهـى من خصائص الكتابة «الحداثية» - كما تقول الكاتبة لصاحبها الذى يصدم حين يقـرأ ذلك الجزء من روايتـها حـيث وصـفتـه «بالأنثوية» (ص٤٧) . وهذا تناقض آخر أو مكر آخر من الكاتبـة . فـهى لا تصطنع الحداثية

كما اصطنعت الهشاشة . هى حداثية أصيلة لأن التناقض أصيل فى كتابتها أو فى شخصية بطلتها ، مهما تكن علاقة الكاتبة بها . إنها أقرب إلى العناد والرفض تلك التى تقول عن طلاقها: «شىء جميل أن يمنحك الله فرصة الطلاق هذه فيتوج علاقته بك ولا يدع أى مجال للشك فى المصير الذى كتبه لك . على الأقل حتى لا تنتابك هواجس عن غد مأمول أو انقلاب فجائى يغير حياتك . هكذا أنهى الطلاق ليس علاقة زواجى ، وإنما أملى الأخير فى الاحتفاظ برغبتى فى الحياة ونشوتى بها» (ص٦٦) .

وليس هنا مجال الحديث عن الاسلوب الفنى فى هذه الرواية ، وما تتضمنه من تصوير للأحوال النفسية . فموضوعى الآن هو عاطفة الحب كما تريدها الكاتبة أو كما تحاول أن تصنعها ، وفى أثناء ذلك تتعلم ونتعلم منها كيف يمكن أن يكون الحب فى هذا العصر . «لحظة من فضلك» هكذا أسمعك تقول يا قارئى العزيز - إن الكتابة الأدبية لا تعلم شيئا ، فكيف تعلم «الحب»، وهو ذلك الجنى الذى يتشكل بألف شكل ، يمكنه أن يختبىء فى بندقة كما يمكنه أن يمتد طولاً وعرضا مثل الجبل. وأنا فى الحقيقة لم أقصد بالتعليم المعنى المتبادر من هذه الكلمة، ولم أضعه فى العنوان إلا لكى أثير اهتمامك ، وربما استنكارك أيضا . ولكنى مازلت أقول إن الحب ثقافة ، والثقافة غير التعليم ، الثقافة خبرة

وممارسة وإيمان وذوق ، حياة ترقى بالحياة ، ولا يمكن أن تتحول أبدا إلى قواعد جامدة ، مثل منهج دراسى . ولكن كاتبة «قميص وردى فارغ» تكتشف أشياء مهمة جداً فى بحثها عن الحب . هى تبدأ من ملاحظات نعرفها جميعا ، واقع «الحب» أو مايسمى حباً فى هذا الزمن. ولكنها تقوم بحركة ثورية جريئة لتقلب هذا الواقع رأساً على عقب. هل تنجح ؟ هذه مسألة أخرى ، فهى تبقينا فى كل لحظة معلقين بين الإعجاب بشجاعتها ومهارتها فى مبارزة هذا الواقع وبين الخوف من أن ينهكها الصراع ويسقط السيف من يدها وتصبح امرأة عادية . وقد تكون النهاية شيئاً آخر لا هو بالنصر ولا بالهزيمة . «نهاية مفتوحة» وهنا نتطابق ، هى ونحن ، لأول مرة مع «العصر» وتقاليد الكتابة العصرية ، فليس من مصلحتنا ، لا نحن ولا «العصر» أن ينتهى الصراع نهاية حاسمة ، أو لعل الأصح أننا لا نستطيع ، أولا تقبل ، أى نهاية يمكن أن تلوح فى الأفق .

بنية القص

تقول لصاحبها – فى الكتابة طبعا – حين يكون قد قرأ ما كتبته من قصتهما حتى ذلك الوقت وخرج برأى «ان لديها بنية محكمة فى القص» : «البنية المحكمة هى بنية الواقع الذى أستميت لتغييره ، أكافح كى أخلق لنا هامشاً خارج التشابهات والتكرار ، بينما جميع

كلمات الحب أصبحت محفوظة عن ظهر قلب ، وأصبحنا كلنا نتبع خطة واحدة محكمة للحصول على علاقة حب ملائمة لهذا العصر . اخترنا أنت وأنا في حقل الألغام هذا ألا نتحدث عن الأبراج الفلكية ، أو نستمع لأغنيات الحب ، ألا نتزين وندعى الغنى ،ألا أجعل من نفسى عروسة حلاوة مشابهة لباربى ، ألا تصطنع دور الفارس المغوار أو الدون جوان، ألا نلوى ذراع الحقائق ، ألا نستخدمنا لتغيبنا عن العالم.» (ص٥٤) .

ولكن هل تراها قانعة بصنع هذا «الهامش» ، حيث يعيش حبهما فى قلب هذا العالم ، ولكن دون أن ينغمس فيه ؟ إن «الديكور» الذى يكاد لايتغير (الراكور كما يتحدثان معا باصطلاح السينما) هو مكان عام ، مطعم أو مقهى ، ولهما ركنهما الخاص ،حيث يراقبان العالم من وراء حاجز زجاجى – حتى الشخصان الجالسان على المائدة المجاورة ، فهناك أيضا حاجز زجاجى مجازى ، والويل إذا اقتحم جلستهما كائن غريب ، كائن ينتمى إلى هذا العالم المرفوض . ولكن هل تراها قانعة بهذا الحب الهامشى ، هذا النمط الذهنى ، «الأخوى» من الحب ، الذى يرفض كل أنماط الحب ، قديمها وحديثها على السواء ؟ إنها – تلك الثائرة التى تعشق السكون – تحلم بأن تصنع بهذا الحب – واقعاً وكتابة – ثورة فى حياة المحبين ، ومالها لا تقول ، ومالنا لا نقول معها ، إن مثل هذه الثورة جديرة بأن تغير العالم ، تغيره من الجذور ، من الأعماق ، ولكنها لا تقول ذلك ، ولو قالته لكانت متكلفة ، متصنعة ،

ديماجوجية ، وهى كاتبة ، كاتبة فقط ، أى أنها تكتب بتلك التلقائية التى تجمع كل أنواع المتناقضات ، والتى لايمكن الوصول إليها فى الكتابة إلا بجهد خارق .

الحب .. تاريخ

يمكنك أن تقول إن هذا الحب .. الذى تصفه ليس حباً فى الحقيقة ، ولكنه تاريخ ملىء بالتفاصيل «الفيتشية» (أى التى تتناول متعلقات المحبوب أكثر من المحبوب نفسه) لعملية استكشاف طويلة ، يمكن أن تكون متبادلة ، ويمكن أن تكون متوهمة ، ويمكن أن تؤدى فى النهاية إلى علاقة حب، بمفهوم هذا العصر ، أو بمفهوم عصر سابق ، كما يمكن أن تنتهى إلى لا شىء ، كما يتوه درب صغير فى غابة كثيفة . ولكننا سنظل معلقى الأنفاس بسيرة هذا الحب ، نخشى كل الخشية أن ينتهى إلى واحدة من هذه النهايات الثلاث.

تقول الكاتبة لصاحبها :

«بعد شهر على الأكثر سوف أعطيك القميص كله لتقرأه ، سوف تعلق قائلا فى النهاية إنى أسىء استخدام الأدب كى أنقذ علاقتنا من الدوائر التقليدية ، أفخِّمها، أكوِّن لها تاريخا وشاعرية . وأدعو عديدا من القراء حتى يؤازرونا لإنجاحها ولعدم تخييب توقعاتهم لأننا سوف نصبح هكذا موديلا جيداً للحب فى هذا الزمن.»(ص٥٣) .

هل يمكن أن تخلق الكتابة واقعاً جديداً ؟ واقعاً جديداً فى علاقة الحب بالذات ؟ بل أكثر من ذلك : واقعاً جديداً للحب فى جيل كامل ، حاضر أو قادم ؟ تقول الكاتبة : «أقدسنا بالكتابة . وأطلق الرغبة واللذة التى أتوجس منها فى الواقع. وأحرمها على نفسى وأنا أموت شوقاً إليها . أدور فى ذات الدوائر كل يوم : كيف ترانى ؟ كيف سوف تراني؟ هل حقاً ننتهى مع إغلاق صفحات الرواية ؟» (ص٦٧) .

هذه نقيضة أخرى من نقائض هذه الرواية ، أو هذه الكاتبة . إنها لا تدعى استقلال الكتابة عن الواقع ، كما يزعم أكثر الحداثيين ، ولا تؤمن بأن الكتابة يمكن حقا أن تغير الواقع ، كما يؤمن الثوريون ، وهى فى الوقت نفسه غير مستعدة للتسليم بأن الكتابة تصور الواقع، بجانبه القبيح أو جانبه المشرق ، كما يحاول الواقعيون ، أو يدعى الواقعيون الاشتراكيون . كل هذه النظريات عن طبيعة الكتابة ومبرر وجودها مبنية على شيء من الكذب ، فالواقع الواقعى - معذرة لهذا التعبير ، فلم أجد غيره للدلالة على الواقع الذى نعرفه ونحسه ، لا الواقع الذى تعرِّفه لنا المذاهب - هذا الواقع الواقعى يتطلب نوعا أو أنواعاً أخرى من الكتابة ، كما أن واقعنا الاجتماعى يتطلب نوعاً أو أنواعاً أخرى من الحب .

ونورا كاتبة شجاعة ، لأنها تقدم لنا مغامرتها الخاصة فى نوع من الكتابة ، ونوع من الحب .

نساؤنا الصغيرات يعلمننا الحب (٣)

أظن أن هذا العنوان لم يعد مثيرا فنحن حين نكتب عن أعمال أدبية لايحق لنا أن نبحث عن دروس ، في الحب أو في غيره (ربما كان الحب هو أصعب «المواد» التي يمكننا أن نتلقى دروساً فيها) ، كل الذي يمكننا أن «نستفيده» من قصة أو رواية أو قصيدة هو مزيد من الحساسية ، مزيد من التفتح لرواية الحقائق. وحين نبحث عن هذه الحقائق يكون علينا أن نتجاوز، بدرجة أو درجتين ، الموقف المعهود من نقاد الأدب أقول نتجاوزه ، ولا أقول نتجاوز عنه .

فلابد لنا من المرور بالشكل أولاً ، فبواسطة الشكل وحده يستطيع الكاتب أو الكاتبة أن يجعلا نفوسنا تتفتح للمعنى لذلك نرى أن انشغال عفاف السيد بأسلوب روايتها «السيقان الرفيعة للكذب» شيء لابد منه . فهي ، مثل صديقتها نورا أمين ، تريد أن تحدث ثورة في الحب ، ولكن نورا تحدث ثورتها بمؤامرة ذكية تحبك خيوطها مع صديقها ، بكثير من الأناة والأناقة وخفة الظل . ولذلك فقد كتبت روايتها كلها في صيغة خطاب لذلك الصديق . أما عفاف فتعمد إلى التهييج وإثارة الجماهير ، ولعلك تقول إن إثارة الجماهير توجد فقط في الخطابة السياسية ، وأقول

لك : لا تنس أن موضوعنا هو الحب ، ولم يكن الحب قط من موضوعات السياسة (لا أتكلم عن استغلال الفضائح الجنسية في المعارك السياسية) . وإذن فلا يوجد طريق لإثارة الجماهير حول موضوع الحب إلا إذا لجأنا إلى الأدب ، من قصة ورواية وشعر ، والطريقة السائجة لتحقيق ذلك هى أن نبث الكلام الخطابى فى ثنايا العمل الأدبى ، ونحمل وزر الدفاع المباشر عن آرائنا على بعض الشخصيات الخيالية ، ولكن عفاف السيد تلجأ إلى طريقة أفضل، وأنسب لموضوعها «الحب» . فأى ثورة فى الحب لايمكن أن تعنى إلا شيئاً واحداً : وهو التغيير الأساسى، أعنى النفسى ، فى علاقة الرجل بالمرأة (ولذلك فقد تكون هى أهم الثورات وأرقاها) والتغيير الأساسى النفسى لا يتم إلا على المستوى الفردى . وعفاف ، بحسب منطق روايتها لايمكنها أن تتوقع الكثير ، فى هذا الباب، من صاحبها ، ولذلك فهى تخلق شخصية أخرى ، رجلاً آخر، تسميه «القارىء» ، وهى تنقل الخطاب من العشيق إلى القارىء بحسب ما يقتضيه الموقف، وتستطيع أن تكلم هذا القارىء عن الرجل الآخر ، العشيق ، بشىء من النظام ، وإن كانت قد امتلكتهما معا ، داخل هذا النص ، أو هى تحاول أن تملكهما ، وبدون هذه المحاولة لن تستطيع أبداً ، وهى «المرأة» التى جعلتها جميع التقاليد والأعراف ثانوية بجانب الرجل ، لن تستطيع بدون هذه المغامرة فى الكتابة أن تعرف

مبلغ قوتها هى . ولكنها إذ تدير معركتها هذه لا تعرف هل يمكنها أن تكسبها بالصدق أو بالكذب . فالكذب محشور فى كل شىء ، حتى فى الكتابة نفسها . ولكنها تشعر هذا «القارىء» دائماً ، هذا «القارىء الذى أصبح شخصية مهمة فى الرواية ، لأنها تريد أن تستميله لتصديقها ، وبذلك تحدث ثورتها . هى تشعر هذا القارىء دائما بصدقها ، صدقها حين تصف النصف الآخر من العالم الذكورى ، العشيق ، مرة بأنه جميل جداً ، ومرة بأنه قبيح جداً ، أليست هذه هى قمة الصدق : أن تعبر ، دون تردد ، عن إحساسات اللحظة كيفما كانت ؟ ولكنها أيضا ، مثل كل الدعاة فى كل الثورات ، انتهازية جداً ، ومغرورة جداً وليس من مصلحتها ولا مصلحة ثورتها أن تجعل الأمور واضحة «للجمهور» الذى تخاطبه ، أى لهذا «القارىء» الروائى ، وخصوصا إذا كان هذا «الجمهور» فى الأصل جمهوراً معاديا ، فهو هذا الجمهور الذكورى الذى تريده فى الحقيقة أن يثور على نفسه . هى تتملقه – مثلا – بهذه العبارات :

«وهل تعرف أن مجد (الاسم الذى اعطته للعشيق بعد تردد طويل) جميل وشفاف وأكبر من الكتابة ، أنت قطعاً لن تستنتج ذلك أبداً ، لأنى أدونه بعيداً عن الاستعارات ولذلك فهو يبين مثل لون الأقلام التى أكتبه بها ، وإذ كان القلم أسود وخانقاً فإننى ربما أدعك أيها القارىء الآن

تتـحـرر من جنونى وتسند ظـهـرك قليـلا ، لكن لا تسـتـرح بالقـدر الذى
يجعلك تظن أنى سأكون سلسة صادقة ، ربما لأنى نازعة للخلود ، فأنا
سأستعير من مـجد محاولته ، لغرس السيقان الرفيعة للكذب فى قلبك ،
فشد ظهرك ، ثم شبك كفيك حول وجهك ، وبنظرة جانبية ستجدنى جهة
اليسار ، وذلك ليس له علاقة بالقلب ، ولكن اليسار هو الجانب المتميز
فى المخ ، أو ربما كـان المخـتص بالإبداع ، وأعـتـقـد أنك أدركت أنى
مبدعة، أو ربما تدهش وتعتبرها وقاحة ، أبداً صدقنى ، أنا أستميلك
فقط ، فـأنا حزينة وأريد مجد، ولكنه ربما الآن يعقد ذراعيه حول صدره
بالعكس ليبدو مثل أخناتون تماما ، ويغمض عينيه البنيتين ثم يستغرق
فى كوابيس الخيانة ، ولا يعرف أنى مربوط بالهاتف ، وأخاف أن أفقده،
مع أننى مـدركة تماما ، كمـا أنك موقن من ذلك ، أنه كـاذب ، حتى فى
ادعـاء التـوتر ، وأنه ربما كـان سـعيـدا بزواجه ويتمنى لو أنى أمـوت ،
لينزاح الضـغط من أعـصـابه» (الرواية ، ص ٨٤ – ٨٥) . وأقـول أنا
لقـارئى : هل ترى مـعى أن هذه الكاتبـة الشـابة – وهـى امرأة مـجربة ،
ولديها خبـرة عدة سنوات مع زوج سابق ، وطفلين منه ، ليست صـادقة
ولا صريحـة عندمـا تحـدثنا عن هذا الرجل الثـانى ، وطبـيـعـة العـلاقـة
بينهمـا، أو لا تستطيع أن تكون صادقة ولا صريحة عندمـا تتوجه الينا
بالخطاب ، ولا ينبغى أن يطلب منها ذلك ، لأن ما تريده هـو أن «تبدع»

نصا ، وأن توصل إلينا ، من خلال هذا النص الإبداعى ، سخطها على ما لا نزال نعده أمورا «طبيعية» فى علاقة الرجل بالمرأة . علينا نحن أن نلتقط ، من خلال السرد ، وهو الذى يعيدنا إلى شىء من صلابة الواقع، حتى حين يجىء فى ثنايا مفاجأة لصاحبها ، نلتقط نوع الأفكار التى تطرحها الرواية فعلا ، وبجدية بالغة ، بحيث يمكننا القول إن الرواية «تعلمنا» أشياء عن الحب . فالقصة فى ظاهرها عادية جدا : رجل وامرأة ، كلاهما فى متوسط العمر ، وكلاهما مطلق ، وكلاهما له طفلان. تقابلا ، واتفقا على الزواج ، وبدآ يمهدان له فعلاً (أو يستعجلانه) ولما لم يبق إلا أن ينتقلا بصورة نهائية إلى منزل الزوجية قامت أمامهما مشكلة الأطفال . ابنها الأكبر فى سن المراهقة ، وكذلك بنته الكبرى من يمكنه أن يتحمل مسئولية رعايتهما فى هذه السن الخطرة، هو لديه عمله الذى يقتضيه أن يبتعد عن البيت أياما بطولها ، وربما تحتم عليه أن يبيت خارجه ، وهى ، المبدعة ، التى ضحت بزواجها الأول حين وجدت أنه كاد يمحو شخصيتها ، لايمكن أن تتحول إلى مجرد «ربة بيت» لترعى الأطفال الأربعة .

لعل مشكلة كهذه لو عرضت ، مثلا ، فى باب «القلوب الجريحة» فى مجلة كذا لتطوع عشرات القراء بتقديم الحلول العملية المعقولة ولكن الحل الذى اتفق عليه الحبيبان كان أغرب الحلول وأصعبها : أن يفترقا .

وتطنب الرواية فى وصف عذابات الحنين والاشتياق واللوعة على أثر ذلك الفراق .

تهمة الخيانة

وربما قال القارىء لنفسه إن هذه الكاتبة المبدعة مجنونة فعلاً لأنها هى التى اقترحت على خطيبها أن يبحث لنفسه عن زوجة أخرى يمكن أن تكون مربية جيدة لطفلتيه. فهل كانت تتوقع أن يرفض بشدة ولذلك أصبحت تتهمه بالخيانة ، مع أنها تشتاق إليه ، وتتألم ، وتحزن ، وتعتقد أنه هو أيضاً يشتاق ويتألم ويحزن؟ أم أن الكاتبة المبدعة أرادت أن تعطينا «نهاية مفتوحة» ، تسوغ لنا أن نضع فرضا : وهو أن يرتمى الحبيبان كلاهما فى أحضان الآخر ، لأن حبا مثل حبهما لايمكن أن يضيع هكذا لاعتبارات عملية سخيفة ، وتبقى المشكلة التى يمكن أن تناقش ، لأسابيع أو شهور ، فى الصحافة النسائية : لماذا نلزم المرأة ، دون الرجل ، بجميع الواجبات المنزلية ، وننسى أن الجانب الأيسر من دماغها يمكن أن يكون متطوراً جدا ، وأقدر على الابداع من نظيره عند الرجل ؟ .

لو كانت هذه الأفكار السطحية هى كل ما عند الكاتبة ، لما جاز لنا أن نصفها بالثورية ، ولا أن نقول إنها «تعلمنا» شيئا عن الحب ، وإن كان هذا «التعليم» فى جوهره إثارة لمشكلات جوهرية فى علاقة الرجل

بالمرأة ، مــشكلات ليــست من النوع الذى يطرح فى زوايا «القلوب الجريحة» أو فى أبواب قضايا المرأة .

هل يمكن أن يكون الحب علاقة متكافئة ومستقرة تماما ، بين رجل وامرأة؟ من الأفكار الشائعة أن التكافؤ ، والاستقرار ، يمكن أن يوجدا فى الزواج ، وأنهما يتضمنان فتور الحب ، إذا كان الزواج مبنيا على حسب ، فهل من شروط الحب أن يكون غير متكافىء ، وغير مستقر ؟ وهل تساعد التقاليد والأعراف على نوع من الاستقرار ، يجعل الحب أقل عصفا ، وأقل إيذاء أو إيلاماً لأحد الطرفين أو لكليهما ؟ لاشك أن هذا هو ما تفعله التقاليد والأعراف بين الزوجين ، بشرط وجود الحب ، أو الاستعداد للحب أولاً ، وهو تفسير معقول لبقاء نظام الزواج رغم كل مشاكله . والكاتبة بطلة هذه الرواية ، مهما تكن ثوريتها فقد خضعت لهذا النظام ، بل يبدو أنها سعدت به ، أثناء تلك الفترة القصيرة التى عاشت فيها مع حبيبها حياة زوجية ، فكانت هى التى تخرج من شقتهما فى الصباح الباكر لتشترى لوازم البيت ، وتعود وهو متدثر فى الفراش: «وكان مجد يحب ذلك ويعتاده ، فهو ذلك الشخص التقليدى الذى يعشق الاستقرار والتكرار ، وأنا إذ فهمت شخصيته البيئية التقليدية ، وإرادته فى أن يكون رجلاً مهيمنا ، أو كما يسميها البعض رجلاً شرقيا، فأنا عشقت أن أحقق له ذلك بشكل تلقائى» (الرواية ص١١٣) .

ولكنها تعتقد ، فى الوقت نفسه ، أن هذا السلوك لايتفق مع طبيعتها، أن «الكذب بسيقانه الرفيعة» لابد أن يكون قد دخل فى المسألة، إما لأنها تريد فعلا أن تكون خاضعة وإما لأنها تقبل أن تمثل الخضوع لتستثير نخوته ، مع إيمانها بأنه «طاووس غبى» و«لا ضير من بعض الدموع الانثوية المدللة» . ولذلك تخاطب قارئها ، الذى تريد أن تغير فكرته عن العلاقة بين الرجل والمرأة ، قائلة : «وأنا أكتب الآن واحاول أن أبقى حروفى مستديرة ، وأبقى أفق الكتابة متحداً مع المتراكم من موروثاتنا ، فإنى لا أريدك أن تطلع على تلك اللحظات ياقارئى ، فقط أنا خجلة منك للغاية» (ص١١٢) .

لماذا الخجل؟ ، ألأنها كشفت عن بعض الحيل الأنثوية الصغيرة ، أم لأنها أصبحت تتوقع من قارئها أن يشاركها الاعتقاد بأن الأنثى هى الأقوى ، والأذكى وإن كانت غير قادرة على الاستغناء عن الرجل : حكم الطبيعة القاسى ! إن الموروث الاجتماعى الذى تنصاع له لتعيش فترة قصيرة مع المحبوب فى علاقة شبه مستقرة ، ومرضية للطرفين ، إلى درجة أن رائحة العشق تنتشر من حولهما ، هذا الموروث ربما كان راجعاً إلى العصر الحجرى ، حين كان الرجل هو الصياد الذى يضمن الرزق ، وهو المحارب الذى يضمن الأمن . وقد عاش هذا الموروث إلى وقت قريب جدا ، وكان «الحب» هو حيلة المرأة لاستبقاء الرجل – مصدر

الغذاء ومصدر الأمن - بجانبها ، رغم كل التناقضات الناشئة عن اختلاف الأغراض عند الطرفين . فهل آن الأوان لتنفك هذه العلاقة ، أو يعاد تركيبها من جديد ؟

إن الرواية كلها عبارة عن طرح لهذا السؤال . ولأن الإجابة لم تظهر بوضوح بعد ، فى واقع الحياة ، فلا يتوقع أن تظهر فى الرواية . وربما كان الاسلوب العاطفى إلى حد الاسراف تعويضاً عن ذلك الجواب المفتقد .

ولكن ثمة أفكاراً ، أو حقائق ، برزت من خلال السرد ، تضىء جوانب من العلاقة بين الرجل والمرأة فى هذا العصر لنترك النص أولاً يحدثنا عن بدء التعارف:

«... ... ونعود للبداية ، لأول لحظة ، حين جلست أمامى بالضبط لنتعارف عن طريق أصدقاء ، هم فى الحقيقة موصلات لمفجر واحد ، متفجر فى بركانين ، هنا الحقائق دامغة ، ولا مساحات للسيقان الرفيعة أبداً لتوجد مكاناً مناسباً للكذب ، هنا حين جلست أمامى مباشرة كانت نظرتك الأولى فاضحة للتهلهل والألم ، وكانت عيناك غائمتين بالموت والالتياع . قلت كلمات عن الخيانة ، كلمات بسيطة جداً ... (زوجتى خانتنى) ... هذا فقط ، ولكنها نظرة عينك الأولى ، بذلك الحزن والضياع، فابتسمت لك بحيادية لم تكن مقصودة ، ثم كان صوتك

مـجـروحـا بـالخـيـانة فـسـالت آلامك فى روحـى بعـد عـبـارتين» (الرواية ص٤٧).

بعد أيام ، اتفقا خلالها على كل مقدمات الزواج ، الذى ثبت لهما كليهما فيما بعد أنه مستحيل ، كانت بداية العشق - انفجار البركانين فعلاً - وحين نتأمل الموقف بطرح السؤال نفسه : أيهما كان أكثر رجولة - أى أكثر إيجابية - الرجل أم المرأة ؟

«لمس عنقى بأصـابعـه الشـائهـة - وكـانت أصـابعـه الشـائهـة من مـقدمـات العـشق - وتخلل شـعرى بأنامله بكل تلك الرهافـة والتى بها أيضا ترك أنفاسه تتخلل فى شعرى وخلاياى ، فتركت نفسى لكل ذلك السمو والعشق بين ذراعيه فاحتوانى ، ولما وجدنا أنفسنا جالسين على حـافة السـرير سـألته مـاذا تريد منـى ؟ وقال بكل ذلك الخوف والعشق والضـعف مـحتـاج إليك ، وكنت أريده فعـلاً فقلت له ذلك وأنا أندس فى قلبه وإنما هى فى صلاة مؤلة وكأنه طقسى الأول فى تلك العبادة والتى خلفت قطرات دامغة من روحى على الملاءة البيضاء أدهشته للغاية، كما أدهشنى أنه يقبل يدى وهو يقـول لى لقد أعدت إلىّ رجولتى وثقـتى فى نفسى» (الرواية ، ص ٦٥ - ٦٦) .

أنوثة المرأة

لعل الحـديث عن «الرجـولة» فى هـذا النص يبـقى ملتـبسـا ، فكون المرأة هى التى أعطت الرجل رجـولتـه لا يعنى أنهـا أصـبـحت، بالمعنى

نفســه الكلمــة – أكثـر «رجـولة» منه ، وإن كـانت – بدون شك – أكثـر إيجابية . بل إن هناك بعداً أنثروبولوجيا وأسطوريا تشير إليه كلمات «السمـو» و«الصـلاة» و«الطقس» و«العبادة» فـأنوثة المرأة لاتحتـاج إلى دليل ، بل إنـها تسـتطيـع أن تثبت ذاتـها كـأنثى مـرغوبة بتلويع الرجـال وإبقائهم دائما فى شـوق محرق ، ولكن الرجل هو الذى يحتـاج إلى قبول المرأة له كى يثبت رجـولتـه . فـالأنثى هـى الأصل فى وجـود الذكـر حين يعبر من طور الطفولة إلى طور الرجولة ، كما كـانت الأصل فى وجوده بتكوين أعضائه وإخراجه من ظلام الرحم إلى نور الحياة ، وكما توجد طقوس للولادة ، توجد طقوس للزواج ، أى لحقيقة الزواج ، وإن اختلفت أعرافه ، إلى درجة مناقضة الحقيقة فى بعض الأحيان .

حقاً إن الكذب له سيقان رفيعة ، وبعض الناس يقولون إنه ليس له رجلان أصـلا . ولكن أين هو الكذب ؟ أهو فى الأسـاطير التى تقول إن المرأة تستعيد بكارتها كلما نزلت البحر (بحر الغرام؟) فبطلة الرواية مطلقـة بعـد زواج دام عـشـر سنين وأثمـر طفلين . ولكن فكرة البكارة المتجددة مع كل فعل من أفعال الحب الخالد . بصرف النظر عن الآثار التى يتركها على الملاءات البيضاء أو الحمراء – يمكن أن تكون حقيقية أكثر من الواقع نفسه . فهل يكون الكذب ، فى علاقة الرجل بالمرأة ، هو أن الواقع لا يطابق الحقيقة ، أو بعبــارة أخرى أن فعل الحب لا يطابق

الحب (ولهـذا ترفض نورا بعناد فـعل الحب ؟) أم ترى الكذب فى أننا حتى بعد أن نلامس حقيقة الحب المقدسة نعجز عن الوفاء لها ؟

لعل هذه هى سخرية الطبيعة منا ، أنها تجعل السعادة فى الحب مشوبة دائماً بشىء من الإحباط . ولكننا لانجرؤ على الاعتراف – ولو بيننا وبين أنفسنا – بهذه الحقيقة فى الحب بالذات ، مع أننا قد نكون مستعدين للاعتراف بها فى كل شى ء آخر . أما كاتبتنا فتقولها بصراحة مدهشة :

«وأنا حين كنت أخلو إلى نفسى ، ابتسم من سذاجته الفادحة ككل الرجال ، ومن جنونى به ، الذى جعلنى فى أحيان كثيرة أخترع الحكايا ليبقى معى أو يغار علىّ ، أو ينفث غيثه فى روحى الجدبة ، فأستبقيه ، وذلك طبعا كان يسعده للغاية ، وأنا فعلاً لم أكن أدعى ذلك ، لأنى ما كنت لأمله أبداً ، وكل ذلك الحنين يدخلنى لحظة أن يخرج هو ، وكأننى بأكملى تحولت إلى شهوة دون ارتواء» (الرواية ص ١١٣ – ١١٤).

ولكن هذه الكنايات ليست أوضح دلالة من رمز المسلة والبحر ، الذى يرد مرة فى صورة استعارة ومرة فى صورة حلم (ص ٢٢ وص ٣٨) وسأكتفى بالنص الأول :

«... هناك عند المسلة القائمة فى الجزيرة ، مكانى هذا حتما منذ زمن ، قال حبيبى يوماً إنه المكان الذى كنا فيه منذ الفراعنة ، أراك

علمت الآن أنى مؤمنة بالتناسخ ، وها أنا أعود للحياة امرأة مصرية بقلب رهيف ، وحبيبى الذى بكى من فقدى قد تحول نهرا يغسل أقدامى بعد ما حولتنى لعنة الكهنة إلى مسلة فاتنة، فظل حبيبى يسرى ليرطب قدمى كلما اشتاق إلى عناقى ، وظللت شامخة عند شفتيه مرة وعند رقبته الطويلة مرة وبين فخذيه مرة ، وكثيراً كثيرا أشتاق لو يخبئنى فى حضنه ولكنه كان دائم الخوف من فقدى فظل دهوراً يحرسنى ولا يقدر على احتوائى» .

وماذا نصنع أمام حكم الطبيعة التى لاتمنحنا السعادة إلا ناقصة ؟ لم تعد المسألة مسألة نظام اجتماعى ، فقد وصلنا إلى النهايات . وعلينا أن نختار : إما أن نرضى بأنصاف الحلول ، وإما أن نتصوف أو نتزهد ونتفلسف كما قال المعرى :

ولم أعرض عن اللذات إلا

لأن خيارهـــا عني خنسنــه

وإما أن نكتب فنا . وهذا أضعف الإيمان .

آخر مقال كتبه د. شكرى عياد

ليون الإفريقى

حـيـرنى هذا الاسم طويلاً . «ليـون الإفـريقى» عنوان رواية أمين المعلوف التي كتبها بالفرنسية، ونقلها الدكتور عفيف دمشقية إلي عربية رائعة. هى رواية تاريخية تصورعصر «الانقلاب الكبيـر» الذى حوَّل العالم القديم من حال إلى حال: سقوط ملك العرب فى الأندلس يقابله سقوط ملك بيزنطة فى الأناضول، وتعاظم سلطة الكنيسة البابوية فى الغرب يقابله النمو السريع للملكيات الجديدة، والتجار الأذكياء يبنون قوتهم الذاتية خفية عن هؤلاء ليصبحوا - بادئين بالممالك الصغيرة، ثم منطلقين إلى العالم الجديد الفسيح - هم سادة العصر الحديث .

رواية أمين المعلوف تلفت النظر من أول وهلة لأنها تتحدث عن سقوط الأندلس دون بكاء ، وأود أن أسأل بعض كُتابنا وشعرائنا : إذا كنتم تعتقدون أن عملكم هو البكاء ، فلماذا لاتبكون على ضياع فلسطين وهى تضيع من بين أيديكم الآن ، وتتركوا الأندلس للتاريخ ؟ أمين المعلوف ينظر إلى حادث سقوط الأندلس نظرة أكثر فلسفية ، وأقل انهزامية . ولاشك أن روايته هذه قد كتب عنها كلام كثير ، ولكنى أحب أن أقرأها

بطريقتى ، وسأفعل إن شاء الله . وقبل أن أفعل ، أعنى بعد أن فرغت من القراءة الأولى ، وأخذت أشكل رؤيتى للرواية ، شرعت أبحث فى المراجع التاريخية عن سيرة ليون الإفريقى، بعد أن صدّر الرواية بهذه العبارة :

«ولا ترتب مع ذلك بأن ليون الإفريقى ، ليون الرحالة ، كان أيضاً أنا» و.ب - بيتس ، شاعر إيرلندى (١٨٦٥م - ١٩٣٩م) فهذه العبارة «ليون الإفريقى ، ليون الرحالة» أوقعت فى خلدى أنه شخصية حقيقية ، ولكننى ، حين لم تسعفنى المراجع ، شككت فى قول بيتس نفسه ، فبيتس ليس مجرد «شاعر أيرلندى» ، ولكنه أكبر شعراء الانجليزية قاطبة فى العصر الحديث ، هكذا يقرر معظم مؤرخى الأدب الانجليزى الحديث ، وقد سمعت بأذنى الشاعر الأمريكى الكبير والناقد الكبير أرشيبالير ماكليش يقول فى ثنايا محاضرة له : إن أحداً لايشك فى أن بيتس شاعر أعظم من إليوت . (ولكن الدنيا - عندنا - حظوظ ، حتى بالنسبة للشعراء الانجليز !) . ورغم قلة ما أعرفه عن بيتس ، فلست أجهل أنه أغرم بما يسمى العلوم الروحانية ، وكانت له صلات بوسطاء ممن يزعمون أنهم يحضرون أرواح الموتى. لذلك رجعت إلى دراسة معتمدة عن بيتس من عمل «رتشارد المان» Richard Ellmann بعنوان : «بيتس»: الإنسان والأقنعة» (أو«الرجل وأقنعته» ومنها ، عرفت

من هو ليون الإفريقى ، وعرفت ، فوق ذلك ، كنه علاقته بييتس، وهى علاقة مهمة من جهات عدة : أولها وأقربها إلى الذهن أنها كانت عنصراً من العناصر المكونة لرواية أمين معلوف ، ولكن أهمها – فى تقديرى – أنها تلقى بعض الضوء على اهتمام ذلك الشاعر الانجليزى الكبير بالإسلام من خلال اهتمامه بتلك الشخصية المسلمة (رغم أن ييتس لا يعرف عنه أنه درس الإسلام أكثر مما درس أيا من العقائد الأخرى) ، ولكننى لن أتعرض لهذه النقطة رغم أهميتها ، فلها مجال غير هذا المجال، ولعل الوقت لم يحن بعد للخوض فيها ، بل سأقتصر على «ليون الإفريقى» القناع الذى عبر من خلاله ييتس عن أزمته الوجودية .

فى سنة ١٩١٢ كان ييتس يتردد على جلسات وسيطة روحانية أمريكية تدعى مسز رايت . وهناك التقى بروح شخص يسمى ليون الإفريقى ، على أنه رحالة وجغرافى إيطالى . وأبدى ليون هذا دهشة كبيرة حين قال ييتس إنه لايعرفه ، فقد زعم (أى ليون) أنه توأم روح ييتس ومرشده.

لقد كان ييتس يشعر ، منذ صباه ، بنوع من انقسام الشخصية ، أن فى داخله نزعتين متعارضتين ، وهل ذلك راجع فى الأصل إلى أن وراثته من جهة الأم كانت تنحو به نحو التدين الساذج ، فى حين أن وراثته من أبيه جعلته أميل إلى الشك ، وأقرب إلى السلوك العملى .

وكان يعبر عن هذا التناقض من خلال قصصه وشعره التمثيلى والغنائى . ولكنه – فى الحقيقة – لم يتمكن من السيطرة عليه حتى نهاية حياته . أما فى المرحلة التى نتحدث عنها ، حين بلغ تمام نضجه الفكرى والفنى ، فقد كان على استعداد لتقبل فكرة أن لأرواح الموتى وجوداً حقيقيا، بحيث يمكن أن تتصل بالأحياء وتؤثر فيهم – أو على الأقل لم يكن يرفض هذه الفكرة .

ولكن ما الذى يمكن أن يربط بينه وبين هذا الجغرافى الرحالة ؟ لقد شرع بيتس فى البحث والتنقير ، وكان أكثر توفيقا منى ، فاهتدى إلى أن ليون *الإفريقي* كان شاعراً فى مراكش . وانبهر بهذه *المعلومة* وراح يحدث بها أصدقاءه ، وماهو إلا قليل حتى سمع ليون الإفريقى يكلمه من خلال وسيطة أخرى ، قائلا له إنه «نقيضه» ، ومن خلال اتحادهما يمكن أن يصبحا كلاهما أكثر كمالا ، فقد كان ليون الإفريقى «لا يتورع عن أى فعل ، فى حين كان بيتس مفرطاً فى الحذر والتشدد . وأوصاه أن يكتب إليه كما لو كان مقيما بين المغاربة أو السودانيين، شارحا له كلّ همومه، وسيتلقى الجواب إذ «يتلبس» ببيتس وهو يكتب ، وسيجد فى الجواب مايزيل شكوكه كلها .

يقول إلمان – وقد اطلع على أوراق بيتس الخاصة – إن الشاعر استجاب لهذه الدعوة ، ووجد نوعاً من الراحة فى فكرة أن الصراع

النفسى الذى يعانيه لم يكن داخليا محضاً بل كان معركة بين إنسان حى وآخر ميت ، أو بين هذا العالم والعالم الآخر .وهكذا مضى ييتس فى هذا النوع الغريب من تبادل الرسائل مدة من الزمن . ولم تنشر هذه الرسائل – فى حدود علمى – مثل آلاف الصفحات التى خلفها ييتس ولم يكن يكتبها بقصد النشر. ولكن إلمان نقل مقتبسات منها . يقول «ليون» فى إحدى هذه الرسائل :

«أثناء حياتى رحلت إلى كثير من بقاع الأرض ... وتعرضت لأخطار كثيرة ، لقيتها منفرداً فى معظم الأحيان ، ولذلك اكتسبت صلابة وحدة مثل حيوان الصيد . وقد اخترت أن أكون قريباً منك فى هذا الوقت ، وأنا عقلك النقيض ، لأن فى هذا خيراً لى ولك . وإذا كنت قد أرسلت إليك فى هذا الوقت لأمدك بالثقة وأعينك على العزلة فلأنى طيف كثير التفكير كثير الكلام ، وحتى فى هذا لاتجدنى مستقراً على حال واحدة ، فأحيانا أشعر بضغط فى أفكارى وعمق فى مشاعرى من جهة واحد بعيد وصامت ، لم يكن يسمح لى أثناء إقامتى فى روما أن أسميه محمداً» .

وقد يفهم من هذا أن لله يداً فى هذه العلاقة بين الروح الخفى والإنسان ، ولكن «ليون» لايتكلم عن هذه النقطة كلاماً صريحا ، بل يمضى إلى القول إن العلاقة بينه وبين ييتس تشبه العلاقة بين المسيح والعالم الوثنى ، وهى فكرة – حسب رأى إلمان ، ظلت كامنة فى عقل ييتس سنين طويلة ، وهكذا يضعها «ليون»:

«إننى أعرف كل ما تعرفه ، أو معظمه، لقد قرأت الكتب التى قرأتها أنت ، وشاطرتك أفراحك وأحزانك ، ولكن لو لم أكن نقيضك ، لو لم أكن بعيداً عن عقلك وإرادتك كل البعد ، لما كان الذى يخاطبك هو أنا وليس أحداً غيرى ، وهل كان المسيح نفسه إلا المخاطب الذى ألقى فى أذن العالم الوثنى ما ألقى ، وناداه من حالات الهبوط والموت».

كان السؤال العسير ، والحاسم ، بالنسبة لييتس هو : هل كان ليون الإفريقى صورة خيالية أو طيفا ؟ هل كان حقا روح شاعر ميت من فاس أو خيالاً ابتدعه عقله ؟ وسواء أكان هذا أم ذاك ، فإلى أى حد كان يملك شخصية مستقلة عنه؟ كان ليون نفسه يروغ من هذه الأسئلة ، فهو يقول فى أحد المواضع واضعا نفسه والأرواح الأخرى : «إننا عقلكم غير الواعى ، كما تقولون أنتم ، أو أرواحكم الحيوانية المكوّنة من الإرادة ، والمشكلة بصور من (روح العالم) ، كما أفضل أن أقول.» وفى موضع آخر ينبه قائلا : «ولكن لاتشك أننى كنت أيضاً ليون الإفريقى الرحالة» .

أما أنا فأكاد أجزم بأن ليون الإفريقى، الرحالة الإيطالى أو الشاعر الفاسى ، ليس له وجود تاريخى .·فبعد أن خذلتنى دوائر المعارف وكتب الأعلام ولم أجد له ذكراً إلا فى السيرة التى كتبها إلمان عن ييتس ، دون إشارة إلى مرجع تاريخى واحد يعرف بأخبار هذه الشخصية ، ولا كيف اكتشف ييتس أنه شاعر مراكشى من عصر سابق - أصبحت أنظر إليه

على أنه بالفعل هو ييتس نفسه ، كما قرر فى الكلمة التى نقلها عنه أمين المعلوف (ولم يشر إلى مصدرها) . وسواء أكان له «أيضاً» وجود مستقل عن وجود الشاعر الأيرلندى أم كان صورة محضة شخصها خياله ، فإن الذى يستوقفنى هو دلالة هذا الاختيار ، فما معنى أن يكون للشاعر الإيرلندى الذى تشرب الثقافة الانجليزية، والغربية عموما، حتى نخاع عظامه ، إلى جانب ثقافته المحلية الشعبية ، ما معنى أن يكون لهذا الشاعر الغربى المسيحى ، حتى وإن مال إلى التصوف ، قرين عربى ثقافة ، مسلم دينا ؟ ولا أحسب أن القارىء قد فاتته إشارة «ليون الإفريقى» فى رسالته ، إلى ذلك الطيف البعيد الصامت ، طيف محمد نبى الإسلام .

هناك ، بالطبع ، الفكرة الشائعة فى الغرب عن أن الإسلام لايعرف المشكلات ، أن لديه دائمــاً حلولاً لكل شىء . وهذه الفكرة لاتنطوى ، عادة ، على تقدير كبير للإسلام . فمعناها عندما يقولها الغربى ذو الثقافة المسيحية بلاهوتها المعقد وشعائرها الرمزية ، أن الإسلام يقنع بالظواهر ، ولا يتطلب كدّ الذهن ، أو إعمــال الخيــال ، ولا يعرف الصراع . ومن ثم فمعنى «التراجيديا» أو حتى «الدراما» مفقود فى حياة المسلمين . ولاشك أن هذه الفكرة قد وضحت فى دعوة «ليون الإفريقى» لييتس ، من أول لقاء لهما ، أن يشرح له كل همومه ، «وسيجد فى الجواب مايزيل شكوكه كلها» .

ولكن الفرق بين هذه النظرة الغربية الشائعة وموقف ييتس من «ليون الإفريقى» أن الشاعر الغربى الحديث يجد فى هذا «القرين» المسلم نقيضاً ومتمما له فى الوقت نفسه . وقد عبر عن هذا الموقف فى قصيدة تعتبر ، بالمقياس الفنى ، أقرب إلى النوع التعليمى ، ومما يسترعى النظر أيضاً أن ييتس نظمها سنة ١٩١٥ ، أى بعد سنوات من أول «لقاء» بينه وبين طيف الشاعر الإفريقى ، ولم ينشرها إلا بعد سنتين أخرتين ، وكأنه خشى ألا يكون وقعها حسناً بين قرائه ، ولذلك قدم لها بمقدمة نثرية تحدث فيها عن حالته النفسية عند نظم الشعر ، حالة «فعل» خالص، ليس فيه شىء من «ردود الأفعال» المتنوعة، أو المصطنعة ، أو المبالغ فيها ، حين يكون بين الناس . إنها نوع من البطولة إذ يدعوه العالم إلى مواجهة ذاته، بفرح وثقة، يحلم بأجفان لا تطرف أمام الحراب المشرعة . يشعر للحظة أنه ذاته، وليس «ذاته الضد» . وبعد المعاناة الرهيبة فى نظم شعوره يسأل نفسه : كيف حسبت أن حالة بطولية راودتنى منذ الصبا هى «ذاتى» .

لعله أراد بهذه المقدمة النثرية ، الأقرب إلى الشعر ، أن يعالج الوضوح الزائد فى القصيدة نفسها : فالقصيدة حوار بينه وبين «قرينه ونقيضه» الذى لانخطىء فيه طيف الشاعر الإفريقى . والشاعر الغربى هنا لم يحسم الموقف بين المتحاورين . فلا هو يرى الحياة مأساة

كما عبر عنها الشعراء الغربيون، ولا هو يتقبلها على علاتها كما يتقبلها الشاعر المسلم (حسب الفكرة الشائعة) . وبينما يبدو عنوان القصيدة اللاتينى شديد الالتباس: Ego dominus tuus (أنا سيدك) – من سيد من ؟ ، فإن ختامها يوحى إيحاء خفيا بالميل إلى قبول النظرة الأخرى .

طرفا الحوار : Hie(هنا – هذا) يمثل الطيف أو القرين ، و(هناك – ذاك) يمثل الشاعر الغربى .

يقول الطيف :

أراك تسير فى ضوء القمر ، على الرمل الأغبر ، عند حافة الغدير الضحضاح ، أسفل برجك الذى ضربته الرياح ، حيث لايزال المصباح مشتعلا بجانب الكتاب المفتوح الذى خلّفه مايكل روبرتس . ومع أنك قد جاوزت أفضل العمر، فمازلت مستعيداً للوهم الغلاب ، الأشكال السحرية .

(مايكل روبرتس شخصية اخترعها ييتس فى قصصه وشعره ، فيه مزيج من العهر والقداسة والسذاجة).

فيجيبه الشاعر : بالصورة أستعين لأنادى نقيضى ، وأستدعى كل ما لم أحظ بملامسته أو النظر إليه .

الطيف : وسوف أجد نفسى ، لا صورتى .

الشاعر : هذا أملنا نحن المحدثين، وينوره أضأنا الفكر اللطيف الحساس، وتركنا اليد القديمة المقتحمة ، فسواء أمسكنا بالازميل أو القلم أو الفرشاة فنحن نقاد وحسب ، أو أنصاف مبدعين، هيابون، مرتبكون ، فارغون خجلون، لايرضى عنا الأصدقاء .

الطيف : ومع هذا فإن صاحب الخيال الأعظم فى العالم المسيحى ، دانتى الليجيرى ، قد وجد نفسه حتى جعل وجهه ذاك الهضيم ثابتا فى العقول أكثر من وجه آخر ، غدا وجه المسيح .

الشاعر : وهل وجد نفسه ؟ أم أن الجوع هو الذى جعل وجهه هضيما ، جوع إلى التفاحة على الغصن ، لايمكن أن تطولها اليد ؟ وهل هذه الصورة الشبحية هى نفس الصورة التى عرفها آل لابووجويدو ؟ أحسبه شكل من نقيضه صورة أشبه بوجه حجرى يحدق نحو خيمة بدوى من صخرة لها باب ونافذة ، أو لعلها شبه مقلوبة بين العشب الجاف وبحر الجمال ، لقد أعمل إزميله فى أصلب الأحجار بعد أن سخر منه جويدو لتهتكه ، وبادله سخرية بسخرية ، وبعد أن طرد من بلده وارتقى ذلك السلم (فى بيوت الآخرين) وأكل ذلك الخبز المر ، وجد العدل الذى لايمكن أن ينحرف ، وجد أمجد سيدة يمكن أن يحبها إنسان .

الطيف : غير أن هناك أناساً لم يصنعوا فنهم من حرب أليمة ، أناساً عشقوا الحياة وأقبلوا عليها ، أناساً يبحثون عن السعادة ويغنون لها حين يجدونها .

الشاعر : لا ، هؤلاء لايغنون ، فالذين يعشقون الدنيا يخدمونها عملا ويكسبون مالاً وشهرة ونفوذا ،. وإن هم صوروا أو كتبوا فذلك أيضا عمل ، أشبه بالذبابة التى تتخبط فى المربى ، الخطيب يخدع جيرانه، والعاطفى يخدع نفسه - أما الفن فليس إلا رؤيا للواقع . أى حظ من الدنيا يمكن أن يجده الفنان الذى صحا من الحلم الشائع ، سوى الضياع واليأس؟

الطيف : ولكن أحداً لاينكر أن كيتس عشق الدنيا . تذكر صنعه للسعادة .

الشاعر : إن فنه سعيد ، ولكن من يعرف نفسه ؟ إننى حين أفكر فيه أتخيل تلميذاً صغيراً ألصق وجهه وأنفه بواجهة محل لبيع الحلوى ، فمن المؤكد أنه أنزل إلى قبره ولم تعرف حواسه ولا قلبه سوى الحرمان، وأنه وهو ذلك الفقير المريض الجاهل المبعد عن كل مباهج الدنيا ، ابن حارس الاصطبل الذى تربى على الكفاف ، قد غنى غناء مترفا .

الطيف : لماذا تترك المصباح مشتعلا وحده بجانب كتاب مفتوح ، وتخط الحروف على الرمل ؟ إنما يكتسب الأسلوب بالصبر والجهد ، ومحاكاة الفحول .

الشاعر : لأنى أبحث عن صورة لا عن كتاب ، هؤلاء الناس الذين أصبحوا فى كتاباتهم أئمة ، لايملكون سوى قلوبهم المذهولة العمياء

إننى أنادى ذلك الواحد العجيب الذى سوف يأتى ماشيا على الرمل المبتل على حافة الجدول ، ويبدو شبيها بى ، لأنه حقاً قرينى ، ثم يظهر أنه أبعد شىء عنى ، لأنه نقيضى . وحين يقف بجانب هذه الحروف يكشف لى كل ما أبحث عنه ، ويهمس به كأنه يخاف الطيور التى تصيح صيحاتها القصيرة قبل بزوغ الفجر أن تحمله بعيداً إلى قوم لايؤمنون .

ليس للشاعر أن يطمئن ، ولعل ييتس لم يخل قط من شك فى أمر هذا الطيف . إن الشاعر يستدعى «صورة» ، ولكن هل الطيف الذى ظهر له هو الصورة التى يبتغيها ، هو «الشبيه الضد» الذى يبحث عنه ؟ واضح أن ييتس فى علاقته بليون الإفريقى كان يتنقل دائما بين قبول يشوبه الشك ، ورفض تعوزه الثقة . ولا يبدو أنه صرح فى وقت ما بانفصام هذه العلاقة ، كما صرح بابتدائها . ولا نعرف إن كانت قد انفصمت فى وقت من الأوقات . ولكن لدينا «مشروع قصيدة» عثر عليها إلمان فى أوراقه غير المنشورة ، وهى حوارية مثل القصيدة السابقة ، وعنوانها «الشاعر والممثلة» . ويبدو أن ييتس قد حاول هنا أن يكون أكثر موضوعية ، ولكن دون أن ينجو من الشك ، كما يبدو فى ختام القصيدة.

يحاول الشاعر أن يقنع بقبول هدية من شعراء فاس وفنانيها، كما يدعى . والهدية صندوق أسود يقول ذلك الشاعر الرسول إن فى داخله

قناعا ، تقول الممثلة إنها راضية عن ملامحها كما هى ، ولكن الشاعر يحتج بأن الدراما العظيمة التى ستمثلها لا تعبر عن الصرآعات الخارجية التى يهتم بها إبسن وبرناردشو ، بل عن المعركة داخل الروح، «حيث لايتخذ أحد المتصارعين شكلا يعرفه العالم ، ولا يتكلم لساناً من ألسنة البشر» . وللتعبير عن هذه المعركة الكبيرة ، حيث «يواجه الحلم والواقع كلاهما الآخر فى موقف مشهود»، يلزم اللجوء إلى الإيهام عن طريق الرمز ، هكذا يحاول الشاعر إقناع الممثلة بإخفاء منظرها الخارجى خلف القناع ، فتقول إنها كادت تقتنع بكلامه ، ولكنها سواء اقتنعت أم لم تقتنع فلن تضع القناع أبداً، يستطيع الشاعر إذن أن يعيده إلى فاس . وهنا يجيب الشاعر :

ليس هنا قناع ، وأنا لم أذهب قط إلى فاس.» .

ليون الأفريقى - شخصية تاريخية أم روح هائمة، فمن المحتم أن يلتقى الشرق بالغرب.

وقد عاد هذه المرة على قلم كاتب لبنانى، أمين المعلوف، ومن أولى من كاتب لبنانى بأن يتجلى على قلمه رحالة تنقل بين حضارتين ، وتقبل دينين، وفرض عليه النفى مرة بعد مرة، فجعل منافيه كلها أوطانا، ورأى الحقيقة وجوها كثيرة، فاختار دائما أن يحيا مع الأحياء، ألا يتردد أمام تجربة جديدة ، مهما بدت مناقضة لكل توقعاته، وأن يعيش بكل حواسه

وعواطفه وتفكيره كل لحظة من حياته، إنسانا حيا بين أحياء، مسلما - فى تواضع إيمانى عميق - حكمة الحياة والموت لمن خلق الموت والحياة ؟ رأى صنوف البشر ،بكل اختلافاتهم وبكل وحدتهم، من أقدم المجتمعات إلى أحدثها ، ومن أشدها بداوة إلى أشدها ترفا، ومن أشد النفوس خسة إلى أعظمها نبلا، فلم تتزعزع ثقته بالإنسان رغم اختلاف أحواله ، ولا إيمانه بالحقيقة رغم غموض مسالكها.

من أولى من كاتب خرج من هذا الوطن الصغير الذى جمع كل متناقضات الدنيا، واستطاع على مدى آلاف السنين أن يقدم الشرق للغرب، ويقدم الغرب للشرق، أن يعير قلمه الفرنسى المستعار لتلك الروح التى تعاملت بأكثر من لغة، ولم تجد غرابة فى أى منها، وإن وجدت صعوبة فى بعضها؟

«ليون الإفريقى» هو الذى يتحدث دائما، ومن خلاله فقط يتحدث أمين المعلوف، ربما رأينا فى وصف المجازر البشعة، والمدن المخربة، صورة مما قاساه لبنان فى حربه الأهلية، ولكن لغة الرحالة القديم تكاد تجرد هذه المناظر من بشاعتها، وتجعلنا نفكر فقط فى الإنسان، والحضارة، والتاريخ، و - ربما - المستقبل.

إن ليون الإفريقى على قلم أمين المعلوف سندباد من نوع جديد . وقلم أمين المعلوف غير منقطع الصلة بقلم كاتب ألف ليلة وليلة، ورحلات

ليون الافريقى، مثل رحلات السندباد، هى رحلات الإنسان الذى يجتذبه المجهول، ولا يملك إلا أن يلبى نداءه وإذا افتقد النداء فترة من زمان انطلق - من تلقاء نفسه - يبحث عنه ولكن ليون الأفريقى الذى بدأ رحلاته مضطرا ، لم يكن يبحث فقط عن الثراء ، أو يشتاق فقط إلى رؤية العالم ، فالثروة - مثله مثل السندباد - كانت تهبط عليه فجأة وتضيع فجأة ، والناس فى كل مكان من العالم - كانوا يدهشونه أولا باختلاف حيلهم وأحوالهم، ثم يتبين له بعد قليل أن الناس هم الناس فى كل مكان . ولذلك وجد ليون الإفريقى نفسه - آخر الأمر - يتساءل عما يفرق الناس حقا وما يجمعهم حقا، عن أسباب الحرب والسلام، وما وراء الحرب والسلام، باختصار : عن مصير الانسان . وهو سؤال معاصر جدا، وملح جدا، وإن كان الذى يطرحه فى هذه الرواية رجلاً عاش - أو يمكن أن يكون قد عاش - فى نهاية القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر.

ألا يذكرنا ذلك بما يكثر ترديده فى هذه الأيام عن دخولنا القرن الحادى والعشرين؟

وليس التشابه راجعا إلى مجرد انسلاخ قرن من قرن، فمن عجائب هذا التوقيت - وهو توقيت تعسفى من صنع الإنسان - أن الانسلاخ الحاضر يذهلنا بتغيراته، ويعزينا كما يرعبنا باحتمالاته، ويبدو فيه

التقارب بين سكان الأرض ظاهرة غير مسبوقة، كما يبدو التنافر والتناحر والتشظى داخل المجتمع الواحد منذرا بأفدح الأخطار. وكأن كل الروابط القديمة تتفكك، ولا يبقى من أمل لجنس البشر إلا أن يلتئموا من جديد بفعل روابط جديدة. ويرى بعض الناس من خلال مظاهر التفكك الحاضر بشائر مستقبل أزهر، بينما يراها آخرون بداية النهاية لجنس الإنسان.

وكانت نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر تحمل مثل هذه الآمال ومثل هذه المخاوف، كما كانت مليئة بالمتناقضات.

كان العالم المعروف وقتئذ ينظر بفزع أو بأمل إلى قوتين بازغتين تحلمان كلتاهما بالسيطرة على العالم، قوة الامبراطورية التركية فى الأناضول ، وقوة الامبراطورية المسيحية فى شبه جزيرة ايبيريا التى كانت يوما ما بلاد الأندلس . الأولى تجمع فلول المسلمين وتضغط على وسط أوروبا، والثانية تواصل مطاردتها للمسلمين حتى السواحل الإفريقية . ومع أن الناس فى الشرق والغرب كانوا يتحاربون تحت رايات الدين ، فلم يكن سلطان السيف وسلطان العقيدة على وفاق دائما . كان سلاطين السيف لا يطلبون سوى السيادة باسم حماية الدين، وجنودهم المرتزقة ينهبون ويغتصبون من يزعمون أنهم جاءوا لحمايتهم.. وكان سلطان الدين ومقرّه النفوس – ضعيفا دائما، فإذا

تمثل فى شيخ أو ولى أو فقيه أو حبر أو قس فهو إما تابع فى خدمة صاحب السيف وإما زاهد فى زاوية أو دير . أما عامة الناس فهم فى شغل بأمور عيشهم إلى أن يهيجهم بعض الوعاظ المتحمسين، فيفرون بدينهم إلى الجبال أو يركبون متن البحر، وربما ألح بهم ظلم الحكام فخلعوا طاعتهم وأقاموا مجتمعاتهم الخاصة وحملوا ما تصل إليه إيديهم من سلاح وطلبوا العدل بالقتل . ودائما يثبت أن الحكم للأقوى سلاحا والأكثر عددا، ولذلك أصبح الحبر الأعظم أميرا وله جيش.

أما الرابحون دائما فكانوا هم التجار الاذكياء والصناع المهرة، فبدون أموالهم وأسلحتهم لا تنتصر الجيوش . هؤلاء هم القوة الجديدة التى ظهرت فى مدن إيطاليا على الخصوص ، واحتضنت العلم والتكنولوجيا ، كما احتضنت البابوية الآداب والفنون . وبفضل هذا المبعث الجديد أصبح الاسم الذى ارتضاه المؤرخون القادمون لذلك العصر المضطرب المتناقض هو : «*عصر النهضة*».

يقول أحد أمراء الكنيسة لليون الإفريقى : «إن عالما فى طريقه إلى الانبعاث والنهضة بنظرة جديدة وطموح جديد وجمال جديد . إنه فى طريقه إلى الانبعاث والنهضة هنا، الآن فى رومة هذه الفاسدة الزنديقة التى تباع وتشترى، وذلك بالمال المسلوب من الألمان، أليس فى هذا تبذير مفيد جدا؟» (ص ٣٢٥) .

روما هى الكتاب الرابع والأخير فى رحلة حسن بن محمد الوزان الغرناطى، ولو أنه لا يكاد يذكر من غرناطة شيئا ، وكل ما يرويه عنها فى «كتاب غرناطة» فمما سمعه من أحاديث أهله المنفيين، وأما نشأته وشبابه ففى فاس التى لا يستطيع مع ذلك أن يعدها وطنا ، فقد عاش فيها لاجئا ، وخرج منها مطرودا . وقد شهد بعد أن بلغ تمام الرجولة سقوط مدينتين : سقوط القاهرة بأيدى العثمانيين، وسقوط روما بأيدى حلف غريب من الامبراطوريين (الكاثوليك) الألمان والايطاليين، الذين تجمعوا حول العاهل الأسباني، والألمان اللوثريين. وفى روما كان حسن ابن محمد الغرناطى قد أصبح يسمى يوحنا ليون دو مديتشى أو ليون الإفريقى، وانغمس حتى قمة رأسه فى السياسة بجانب آل مديتشى الذين حمل اسمهم بالولاء، وسفر لهم مبعوثا عن البابا، لدى ممثل السلطان العثمانى، وجمع بين هذا وبين ملك فرنسا الكاثوليكى فى حلف – ولو مؤقت – مع الحبر الأعظم! كان ليون الإفريقى – ليون أمين المعلوف – قد بلغ قمة نضجه العقلى ، فهو يقف اليوم على مشارف الأربعين، وقد حنكته الاسفار، وصقلته التجارب ، فأصبحت له نظرة إلى التاريخ والدين والسياسة قد لا تخلو من شك – ولكنها بعيدة عن الشر. فبينما كان البابا يطلعه على الغرض من تلك السفارة التى سيكون شريكه فيها أحد أعوان البابا من غير القسيسين سأله كأنما ليمتحنه

فى عقيدته (الجديدة) : «ألم يكن الدين أفضل السبل لرجل من رجال المعرفة وسعة الاطلاع مثلك؟».

وإذ وجد أنه مطالب بجواب صريح، مع كونه لا يريد أن يورط نفسه، فقد أجاب:

«لو لم يكن زعيم الكنيسة يصغى إلىّ لقلت إن الدين يعلم الناس التواضع، غير أنه هو لا يملك أى تواضع. ولقلت إن جميع الأديان قد أنتجت قديسين وقتلة بالمستوى نفسه من حسن الإدراك . وإن فى حياة هذه المدينة سنوات كليمانتية (رحيمة) وسنوات أدريانية (قاسية) لا يسمح الدين بالاختيار بينها.

وهنا يسأله البابا سؤالا أكثر مباشرة: «أتسمح الديانة الإسلامية باختيار أفضل؟».

«وكدت أقول (نحن) ولكننى استدركت فى الوقت المناسب:

«يتعلم المسلمون أن (خير الناس أنفعهم للناس) بيد أنه على الرغم من هذا القول يحدث لهم أن يمجدوا المرائين أكثر من تمجيدهم المحسنين .». نلاحظ الجملة التى أضافها الكاتب بين سؤال البابا وجواب العالم الذى تنصّر - مضطراً - على يدى سلفه ، فهو فى صميم نفسه لا يزال على اعتقاده الأول . ولكن هذا الجواب (الموضوعى) لا يقنع البابا .

فيعاود السؤال .

«والحقيقة فى كل هذا ؟»

فيكمل ليون ، أو حسن ، عرض فلسفته :

«هذا سؤال لا أطرحه على نفسى أبداً، فقد سبق أن اخترت بين الحقيقة والحياة.»

فهل يعنى هذا المسلم المنتصر أنه تخلى عن إيمانه الحقيقى إبقاء على حياته؟ وبما كان الشرح الذى تدخل به زميله فى السفارة تعبيراً صادقا عن موقفه ، أو عن موقفهما معا ، لا طوق نجاة فحسب :

«يريد ليون أن يقول إن الحقيقة لا تخص إلا الله ، وإنه لا يمكن إلا أن يشوهها الناس ويحطوا من شأنها ويخضعوها لإرادتهم .» (ص ٣٥٤ – ص ٣٥٥ من النص المترجم) .

على أن هذا الرجل الذى انتقل من منفى إلى منفى ، ومن دين إلى دين ، ومن حضارة إلى حضارة ، لا يمكن إلا أن يكون صادقاً حين يخاطب ابنه وهو يختم رحلته على ظهر سفينة تحمله وأسرته الصغيرة إلى تونس :

«مرة جديدة يا بنى يحملنى هذا البحر الشاهد على جميع أحوال التيه التى قاسيت منها ، وهو الذى يحملك اليوم إلى منفاك الأول. لقد كنت فى رومة (ابن الإفريقى) وسوف تكون فى إفريقية (ابن الرومى) .

وأينما كنت فسيرغب بعضهم فى التنقيب فى جلدك وصلواتك . فاحذر أن تدغدغ غريزتهم يا بنى ، وحاذر أن ترضخ لوطأة الجمهور ؛ فمسلماً أو يهوديا أو نصرانيا عليهم أن يرتضوك كما أنت ، أو يفقدوك . وعندما يلوح لك ضيق عقول الناس فقل بنفسك أرض الله واسعة ، ورحبة هى يداه وقلبه . ولا تتردد قط فى الابتعاد إلى ما وراء جميع البحار ، وإلى ما وراء جميع التخوم والأفكار والمعتقدات.»

نظرة إلى التاريخ والدين والسياسة تقبل العالم كما هو ، ولكن دون أن تتنازل عن شىء من خصوصية الإنسان الفرد . الحياة سلسلة من المنافى ، وقد يكون أفضلها أن تكون منفيا وسط جمهور . والوطن حلم يهرب منا أبداً . ألم تكن غرناطة حلماً يعيش الغرناطيون فى فاس بأمل الرجوع إليه ؟ ألم تكن غرفة فى مضيفة فى تومبكتو ، عرف فيها الغلام ابن السابعة عشرة حلاوة الحب على يدى جارية خلوب تصغره بثلاث سنوات ، وطنا استحق منه الحنين إلى الأبد ؟ ألم تكن حجرة أخرى فى منزل ريفى بجوار الأهرام ، عاش فيها أياما مع زوجته الأميرة الشركسية ، وطنا آخر ؟

ولا شك أنه حين سمع البابا ليون العاشر (الذى سيعمده فيما بعد ويعطيه اسمه) يعبِّر عن وجهة نظره إلى ما يجوز وما لا يجوز: «كثيراً ما تكون الرذيلة ساعد الفضيلة ، وكثيراً ما تتم أجل الأعمال لأسوأ

الأسباب ، وأسوأ الأعمال لأجل الأسباب» كان يسمع هذه الفكرة لأول مرة ، ولم يكن ضميره ليقرها ، ولكنه لم يكن فى موقف يسمح له بمعارضتها . لقد كان أسيراً فى قبضة البابا ورجاله . فهل نفذت هذه الفكرة إلي عقله بطول إقامته فى روما ؟ إنها فكرة ظاهرها التقوى («وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم») حين تحث المؤمن على الصبر والاستغفار ، ولكنها فكرة خبيثة حين تدفع المرء إلى فعل المنكر أو تصرفه عن فعل الخير ، وتلك كانت فلسفة أمراء عصر النهضة ، سواء منهم أمراء الدنيا وأمراء الدين . فهل شملت فلسفة الحسن - ليون - التاريخية، التى أصبحت فيما يبدو مزيجاً من الفكرتين ، يقول كل ما حدث أو يحدث، على أنه محتمل للخير والشر؟ هل كان يمكنه - مثلا - أن يرى فى سقوط غرناطة وغروب شمس الإسلام عن الأندلس ، خيراً محتملا؟

ليس الروائى ولا المؤرخ مطالبين بالحكم على أحداث التاريخ بخير أو شر . ولكننا حين ننقب فى أعماق ما يحرران - ولا ننقب فى جلد أحدهما أو صلواته ، فما تحتهما سر لا يعلمه إلا الله - فقد نجد رؤية للعالم ، أو شيئا من فلسفته . وكل إنسان يرى العالم من زاويته الشخصية ، فهو محكوم بولادته فى زمان ومكان معينين ، غير أن الناس مختلفون ، فمنهم من يفضل أن يبقى داخل زاويته لا يمد بصره

ولا إرادته خارجها ، ومنهم من يعيش دائم الارتحال فى الزمان ، فيظل يرى فى الكون جديداً يدهشه . وأمين المعلوف حين اختار بطله حسن ابن محمد الخارج من أطلال عالم مندثر ليجوب أنحاء عالم يولد من جديد ، قد أعطانا رؤية ممتدة فى الزمان والمكان ، وأعطانا كثيراً من الدهشة ، ولكن الدهشة ، مع التكرار ، لا تلبث أن تزول ، ويبقى سديم من الأفكار نطلق عليه اسم «رؤية» ، وأحياناً ، بمزيد من التسامح ، فلسفة أو حكمة ، لأن أحداً ، مهما أطال التنقيب أو أطال النظر ، لا يمكنه أن يدعى «معرفة» بالعالم الذى وجدنا فيه .

وقد اختار المعلوف لشخصيته التاريخية - بالإضافة إلى الزمان والمكان - أن يكون فى منزلة اجتماعية وسط ، حتى يرى جميع الدرجات من أعلاها إلى أسفلها ، فيجالس الأمراء ويعيش بين العامة ، وجعله أقرب إلى هؤلاء هوى وفكراً حين جعل رفيق حياته منذ الطفولة واحداً من هؤلاء وهو هرون الحمّال ، الذى يلقبه بالمنقِّب لأنه لا يعجزه الحصول على معلومة مهما كانت عن المدينة وسكانها . وجعل حسن بن محمد أو ليون الإفريقى يكتب لنا قصة حياته بطريقة الحوليات التى اتبعها المؤرخون القدماء ، بما توهمه من حشد المعلومات دون نظام ، ولكنه جعل كل سنة فصلاً ، وجعل لكل فصل عنوانا ، وجعل كاتبه يحرر هذه السيرة فى زمن متصل ؛ لا سنة بعد سنة ، فأبقانا معلقين بين وهم

الارتجــال وعـدم النظـام ، وهو الوهم الذى يسـيطر علينا حين نقــرأ التواريخ القديمة ، وبين اليقين بأن الكاتب الحقيقى ، معاصرنا ، قد رتب كل شىء عن قصد وأعطانا مفاتيح «رؤية».

ولا تكون الرواية «رواية» إذا أعطت كل قارىء نفس الرؤية تحديداً ، ولكن مهما تختلف الرؤى فإن هذه الرواية تعطينا ، فى اللحظة التاريخية التى نعيـشـها ، قدراً من السكينة ، ونوعا من الكرامـة ، حين نفكر أننا أفراد ننتمى إلى قوم ، كركاب سفينة تتقاذفها العواصف ، وتذكرنا بأننا - أفرادا - نختار الحياة ، كل يوم ، ونشكلها بقدر من حرية الإرادة.

الفهرس

رقم الايداع
٩٩/١٤١٩٦
I.S.B.N
977-07-0678-7

الهـــلال

المجلـــة الثقـافيـــة الأولـــى

فــى مصـــر والعـالـــم العربـــى

عـــدد أكـتوبـــر

تقــرأ فيـــه :

● ثقافة العولمة على الطريقة الأمريكية .

● طوفان الدكتوراة ومستقبل الجامعات .

روايات الهلال

تقدم

تل الهوى

تأليف

يوسف أبو ريه

تصدر ١٥ أكتوبر ١٩٩٩

نموذج الاشتراك فى كتاب الهلال

يمكنكم الحصول على خصم ١٠٪ من قيمة الاشتراك فى كتاب الهلال بارسال هذا الكوبون مرفقا به حوالة بريدية غير حكومية داخل (ج.م.ع) أو بشيك مصرفى (باقى دول العالم) بقيمة الاشتراك لأمر مؤسسة دار الهلال ويرسل بخطاب لإدارة الاشتراكات .

الاسم : ....

العنوان : ....

مدة الاشتراك : .... التليفون ....

	داخل ج.م.ع.	البلاد العربية	آسيا - أوربا أفريقيا	أمريكا الهند - كندا	باقى دول العالم
	جنيه	دولار	دولار	دولار	دولار
اشتراك سنوى	٥٤	٢٧	٣٦	٣٦	٤٥
اشتراك ٦ شهور	٢٧	١٤	١٨	١٨	٢٣

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى (١٢ عددا) ٦٠ جنيها داخل ج . م .ع تسدد مقدما نقدا أو بحوالة بريدية غير حكومية - البلاد العربية ٣٠ دولارا - امريكا واوربا وآسيا وافريقيا ٤٠ دولارا - باقى دول العالم ٥٠ دولارا .

القيمة تسدد مقدما بشيك مصرفى لآمر مؤسسة دار الهلال ويرجى عدم ارسال عملات نقدية بالبريد .

● وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

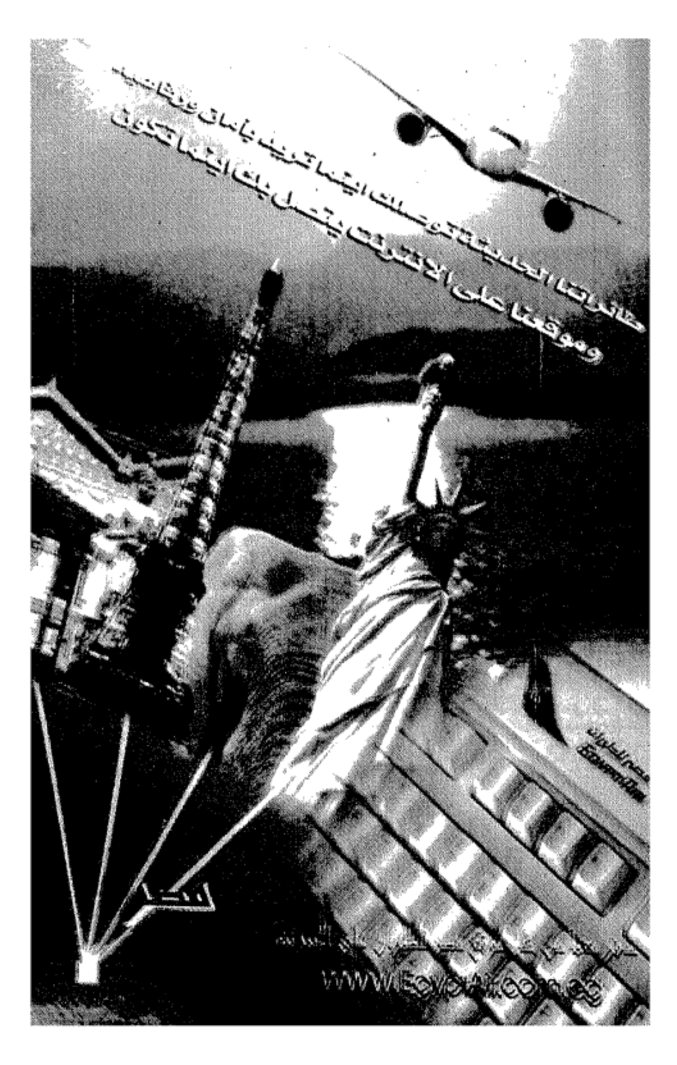
الكويت : السيد / عبدالعال بسيونى زغلول ، الصفاة - ص . ب رقم ٢١٨٣٣
للحصول على نسخ من كتاب الهلال اتصل بالتلكس : 92703 Hilal.V.N

هذا الكتاب

● هذا الكتاب ليس مجموعة مقالات فحسب بل هو مشروع ثقافى كبير للدكتور شكرى عياد، وقد كتبت هذه الفصول مفرقة خلال المدة من ١٩٩٠ إلى سنة ١٩٩٨، ونشر معظمها فى مجلة الهلال، ولكن فكرة الكتاب قد وجدت قبل كتابة فصوله..

والكتاب ينقسم إلى جزءين كلاهما مرتبط ببعضه ارتباطا وثيقا، فالجزء الأول وهو المرايا، قد أعده الدكتور شكرى عياد وكتب مقدمته ليكون كتابا مستقلا تحت اسم المرايا، حيث ان هؤلاء الكتاب الذين كتب عنهم هم مرايا لعصرهم، ومن خلالهم يلقى الضوء على حياتنا الثقافية فى نصف القرن الأخير. والجزء الثانى من الكتاب وهو فى النقد الأدبى تم اختياره من مجموعة مقالات نقدية بعضها ينشر لأول مرة ، تعبر عن تعانق رحب بين رؤية الدكتور شكرى عياد النظرية العامة وتحليله النقدى التفصيلى فضلا عن بساطته وتلقائيته وشفافيته الانسانية العذبة..

حيث إن ما تركه من تراث نظرى فى مجال النقد الأدبى يعد اضافة جديدة ومبدعة جديرة بالدرس والتعمق..


طائراتنا الحديثة توصلك إلينا أينما تريد بأمان
وموقعنا على الانترنت يتصل بك أينما تكون
مصر للطيران
EgyptAir
www.EgyptAir.com.eg

روايات مصرية للجيب

تليجرام

غواص في بحر الكتب

تليجرام

هنا

سور الأزبكية